LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

JOHN FORD

L'Homme qui tua Liberty Valance

par Francisco Ferreira

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.
Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :
www.transmettrelecinema.com

Directrice de la publication : Frédérique Bredin
Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40
Rédacteur en chef : Thierry Méranger
Rédacteur du livret : Francisco Ferreira
Iconographie : Francisco Ferreira et Lara Boso
Révision : Cyril Béghin
Conception graphique : Thierry Célestine
Conception (printemps 2015) : Cahiers du cinéma – 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com
Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : juillet 2015

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique 1

Réalisateur – « *My name's John Ford. I make westerns* » 2

Genèse – L'Ouest dépouillé 4

Découpage narratif 6

Récit – Une histoire vraie 7

Repères – Leçon d'histoire 8

Séquence – Images modifiées 10

Genre – Un drôle de western 12

Motif – Mi do ré mi do si la sol fa mi 14

Figure – Le regard perdu 16

Acteurs – *The Duke and the Dude* 17

Parallèle – Les héros sont admirables 18

Critique – « Tout est relativement simple » 20

À consulter

FICHE TECHNIQUE

Paramount Pictures.

L'Homme qui tua Liberty Valance
(The Man Who Shot Liberty Valance)
États-Unis, 1962

Réalisation :	John Ford
Scénario :	James Warner Bellah, Willis Goldbeck, d'après la nouvelle éponyme de Dorothy M. Johnson (1953)
Image :	William H. Clothier
Son :	Charles Grenzbach, Philip Mitchell
Montage :	Otho Lovering
Musique :	Cyril Mockridge
Décors :	Sam Comer, Darrell Silvera
Costumes :	Edith Head
Producteur :	Willis Goldbeck
Production :	Paramount Pictures
Durée :	2 h 03
Format :	1.85, 35mm, noir et blanc
Tournage :	5 septembre – 7 novembre 1961
Sortie :	22 avril 1962 (États-Unis), 3 octobre 1962 (France)

Interprétation

Tom Doniphon :	John Wayne
Ransom Stoddard :	James Stewart
Hallie Stoddard :	Vera Miles
Liberty Valance :	Lee Marvin
Dutton Peabody :	Edmond O'Brien
Link Appleyard :	Andy Devine
Doc Willoughby :	Ken Murray
Cassius Starbuckle :	John Carradine
Nora Ericson :	Jeanette Nolan
Peter Ericson :	John Qualen
Pompey :	Woody Strode
Reese :	Lee Van Cleef

SYNOPSIS

Le sénateur Ransom Stoddard et sa femme arrivent dans la petite ville de Shinbone pour assister à l'enterrement d'un certain Tom Doniphon. Sommé d'expliquer à la presse sa relation avec cet inconnu, le vieil homme politique raconte son arrivée dans l'Ouest, des années auparavant, lorsqu'il était un avocat idéaliste. Le jeune Stoddard voyage dans une diligence qui est attaquée par des hors-la-loi : il est battu, fouetté à mort et abandonné sur la route par leur chef, Liberty Valance. Ramassé par un éleveur de chevaux, Tom Doniphon, confié à un couple de restaurateurs et soigné par Hallie, une jolie serveuse dont Doniphon est épris, il ne songe qu'à faire arrêter et condamner Valance. Mais sa connaissance du droit, son travail pour le journal local, les leçons d'instruction civique qu'il donne à quelques enfants et adultes, ainsi que sa participation aux élections territoriales, ne tiennent pas face à la sauvagerie et à l'impunité du criminel notoire. C'est en duel, selon le code de l'Ouest, que leur conflit se règle : Stoddard, pourtant tireur inexpérimenté, tue Liberty Valance. Quelque temps après, à Capitol City, avec l'élection du délégué au Congrès de Washington, se joue l'avenir du territoire, qui pourrait changer de statut et devenir un État. Stoddard est candidat, mais il est traité d'assassin lors du débat politique et il choisit de renoncer. Surgit alors Doniphon, qui révèle secrètement à Stoddard que, contrairement aux apparences, c'est lui-même qui a tué Valance. Innocenté à ses propres yeux, sinon à ceux des autres, l'avocat reprend confiance : il épousera Hallie, deviendra délégué territorial, gouverneur du nouvel État, puis sénateur, tandis que Doniphon restera dans l'ombre à jamais. Son récit à la presse terminé, le sénateur fatigué s'entend dire que, dans l'Ouest, « quand la légende devient réalité, il faut imprimer la légende ». Il repart en train avec sa femme pour Washington en se promettant de revenir s'installer à Shinbone.

La Chevauchée fantastique de John Ford (1939) – Warner Bros.

La Poursuite infernale de John Ford (1946) – 20th Century Fox.

La Charge héroïque de John Ford (1949) – RKO.

Les Cheyennes de John Ford (1964) – Warner Bros.

RÉALISATEUR

« *My name's John Ford. I make westerns* »

John Ford sur le tournage de *La Chevauchée fantastique* (1939) – Warner Bros./Coll. CdC

L'anecdote, mille fois racontée, n'en est pas moins significative. Elle se déroule le 22 octobre 1950 dans la Crystal Room du Beverly Hills Hotel, où se tient une assemblée générale de la Screen Directors Guild, le syndicat des réalisateurs américains. Près de trois cents cinéastes sont présents, parmi lesquels Richard Brooks, Frank Capra, Delmer Daves et Fritz Lang. L'objet de la réunion est la proposition de motion faite par un groupe de réalisateurs appartenant au conseil d'administration et menés par Cecil B. DeMille. Ils souhaitent imposer un serment de non-communisme aux membres du syndicat, mais aussi envoyer aux producteurs la liste des réalisateurs refusant de signer ledit serment : ils suggèrent ainsi la création d'une nouvelle « liste noire », dans l'esprit de celle établie en 1947 par la commission sur les activités anti-américaines, qui regroupe déjà les noms d'artistes hollywoodiens soupçonnés de sympathies avec le Parti communiste. Or le président de la Screen Directors Guild, Joseph L. Mankiewicz, soutenu notamment par John Huston et Joseph Losey, s'oppose à cette motion. C'est pourquoi DeMille l'attaque violemment et tente d'obtenir sa révocation.

La réunion, houleuse, a commencé à 19h30 et plusieurs cinéastes, tels que Rouben Mamoulian, George Stevens et William Wyler, ont déjà pris la parole pour contrer DeMille et défendre Mankiewicz. Mais c'est seulement un peu après minuit que l'un des fondateurs du syndicat, jusque-là silencieux, portant une casquette de base-ball, des lunettes noires et des chaussures de sport, fumant sa pipe ou – selon une vieille habitude – mâchonnant un mouchoir, lève la main pour prendre la parole de manière décisive. Il déclare d'abord : « Je m'appelle John Ford. Je fais des westerns. » Puis, après avoir rappelé que la création même du syndicat avait pour but de protéger les cinéastes des producteurs, il ajoute : « Je ne pense pas que nous devrions nous mettre en situation de diffuser des renseignements négatifs sur un réalisateur, qu'il soit communiste, qu'il batte sa belle-mère ou qu'il fouette ses chiens. » Il se lance alors dans un éloge de DeMille, qui se conclut pourtant par ces mots : « Je ne t'aime pas, C. B. Je n'aime pas ce que tu représentes et je n'aime pas ce que tu as dit ici ce soir. Joe [Mankiewicz] a été calomnié et je pense que tu lui dois des excuses. » Enfin, Ford propose une résolution qui est immédiatement adoptée par l'assemblée : « Que M. DeMille et l'ensemble du conseil d'administration démissionnent et que nous accordions à Joe un vote de confiance, et puis nous rentrerons chez nous et nous dormirons un peu. Nous avons des films à faire demain. »

Cette célèbre déclaration publique permet de se faire une idée de l'homme et de l'artiste qu'était John Ford : intègre, courageux, fidèle à ses opinions comme à ses amis, mais aussi habile, influent et espiègle. Car il ne faut évidemment pas se fier à la modestie de son entrée en matière : il n'était pas seulement un réalisateur de westerns, comme en témoigne la diversité des autres genres abordés dans les quelque 140 films – courts et longs métrages – qu'il a mis en scène entre 1917 et 1966 : aventures (*Tête brûlée*, 1932), drame (*Le Mouchard*, 1935), biographie (*Vers sa destinée*, 1939), chronique sociale (*Les Raisins de la colère*, 1940), documentaire (*La Bataille de Midway*, 1942), guerre (*Les Sacrifiés*, 1945), romance (*L'Homme tranquille*, 1952) et comédie (*La Taverne de l'Irlandais*, 1963).

Westerns primitifs (1917-1926)

Les westerns n'en constituent pas moins le cœur de son œuvre ; il n'a pas seulement vu naître et décliner le genre, il en a magistralement écrit l'histoire, du western primitif au western crépusculaire. Ainsi, entre 1917 et 1926, il en réalise 43, dont la majorité a été perdue ; ce sont ses années de formation auprès de l'acteur Harry Carey, qui fut aussi le mentor de John Wayne et qu'il dirige à vingt-cinq reprises, notamment dans la série des « Cheyenne Harry », à laquelle appartient *Le Ranch Diavolo* (1917). Cette période s'achève avec deux superproductions où Ford révèle son sens de l'épopée et participe au premier changement de cap du genre, en intégrant le mythe de la frontière, inspiré de l'historien Frederick Jackson Turner : *Le Cheval de fer* (1924) retrace la conquête du rail et *Trois Sublimes Canailles* (1926), la ruée vers l'or. Le western se fait récit des origines de la nation.

La Prisonnière du désert de John Ford (1956) – Warner Bros.

Frontière chinoise de John Ford (1966) – MGM.

Westerns classiques (1939-1950)

Puis, après treize années sans incursion dans le genre, Ford s'impose à nouveau avec *La Chevauchée fantastique* (1939), le premier de ses quatorze westerns parlants, qui introduit deux constantes de son œuvre : le héros scindé qu'incarne John Wayne et le décor de Monument Valley, sublime et subjectif. Mais c'est aussi le western classique qu'il façonne en s'assurant de la simplicité de l'intrigue, en déclinant la typologie des rôles et des scènes obligées, en alternant les moments de tension et de détente, et en développant sa maîtrise de la composition de l'image et du montage, qui opposent l'intérieur (le foyer) et l'extérieur (l'errance). *La Poursuite infernale* (1946), célébration de Wyatt Earp (Henry Fonda) et de la fusillade d'O.K. Corral, où l'on voit encore se confondre la vengeance et la justice, constitue l'apogée de ce classicisme. Mais les deux premiers volets du« cycle de la cavalerie », qui se consacre à la défense des frontières et s'achève avec *Rio Grande* (1950), déclinent bientôt une vision plus ambivalente de la conquête de l'Ouest : déjà dans *Le Massacre de Fort Apache* (1948), inspiré par la défaite du général Custer en juin 1876, une légende édifiante se substitue à une réalité atroce ; tandis que, dans *La Charge héroïque* (1949), précisément au lendemain de la bataille de Little Big Horn, Nathan Brittles (John Wayne) prend sa retraite militaire et porte un regard désabusé sur les guerres indiennes.

Westerns crépusculaires (1956-1964)

Voici l'heure du crépuscule, celle des héros vieillis, tantôt mélancoliques, tantôt cyniques, mais toujours ambigus, intériorisant désormais les contradictions de la nation américaine. Elle s'ouvre avec une « épopée psychologique » (selon le mot de Ford lui-même), un film dont l'action est absolument dépouillée et le style épuré : *La Prisonnière du désert* (1956), qui détourne le traditionnel récit de captivité pour lui substituer une quête destructrice, menée par Ethan Edwards, héros aigri et raciste, animé par des pulsions meurtrières et incestueuses – sans doute le personnage le plus complexe créé par le tandem Ford-Wayne. Le cinéaste poursuit sa réflexion sur le racisme dans *Le Sergent noir* (1960), puis sur les crimes commis contre les Amérindiens dans *Les Cheyennes* (1964), qui décrit leur « longue marche » (le « *Northern Cheyenne exodus* ») depuis le Territoire indien, au sud du Kansas, jusqu'aux terres de leurs ancêtres dans le Wyoming. Ford traite d'ailleurs la guerre de Sécession avec le même désenchantement dans *Les Cavaliers* (1959), où une troupe d'enfants, dernière réserve sudiste, met ironiquement en fuite un régiment nordiste pendant la campagne de Vicksburg. Enfin, dans *Les Deux Cavaliers* (1961), il confie à James Stewart le rôle d'un marshal corrompu qui n'hésite pas à marchander avec leurs familles le sauvetage de femmes et d'enfants enlevés par les Comanches. Mais c'est certainement *L'Homme qui tua Liberty Valance* (1962) qui représente le point d'aboutissement de la déconstruction du genre en problématisant comme jamais les rapports entre la violence et la loi, l'individu et la communauté, la tradition et le progrès.

Le dernier western ?

Il faut pourtant réserver une place à part à *Frontière chinoise* (1966), le dernier film de John Ford, d'une exceptionnelle beauté. Si son action se déroule dans une mission chrétienne en Extrême-Orient, il n'en est peut-être pas moins, en dépit des apparences, un western. Il en condense, en tout cas, nombre de particularités, à commencer par le traitement de son héros sacrificiel, le Dr. Cartwright – mais avec cette réjouissante nouveauté : c'est une femme, interprétée par Anne Bancroft. Mélancolique et furieuse, comme Ethan Edwards dans *La Prisonnière du désert*, elle sauve à son tour la communauté en se donnant à un Barbare, avant de s'éclipser, en partageant avec lui une tasse de poison, pour clore l'œuvre de Ford sur ces mots : « *So long, you bastard !* »

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

John Ford

1917 : *Le Ranch Diavolo* (*Straight Shooting*)
1924 : *Le Cheval de fer* (*The Iron Horse*)
1926 : *Trois Sublimes Canailles* (*Three Bad Men*)
1932 : *Tête brûlée* (*Air Mail*)
1935 : *Le Mouchard* (*The Informer*)
1939 : *La Chevauchée fantastique* (*Stagecoach*)
Vers sa destinée (*Young Mr. Lincoln*)
1940 : *Les Raisins de la colère* (*The Grapes of Wrath*)
1942 : *La Bataille de Midway* (*The Battle of Midway*)
1945 : *Les Sacrifiés* (*They Were Expandable*)
1946 : *La Poursuite infernale* (*My Darling Clementine*)
1948 : *Le Massacre de Fort Apache* (*Fort Apache*)
1949 : *La Charge héroïque* (*She Wore a Yellow Ribbon*)
1950 : *Rio Grande*
1952 : *L'Homme tranquille* (*The Quiet Man*)
1956 : *La Prisonnière du désert* (*The Searchers*)
1959 : *Les Cavaliers* (*The Horse Soldiers*)
1960 : *Le Sergent noir* (*Sergeant Rutledge*)
1961 : *Les Deux Cavaliers* (*Two Rode Together*)
1962 : *L'Homme qui tua Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*)
1963 : *La Taverne de l'Irlandais* (*Donovan's Reef*)
1964 : *Les Cheyennes* (*Cheyenne Autumn*)
1966 : *Frontière chinoise* (*Seven Women*)

Vera Miles dans *La Prisonnière du désert* de John Ford (1956) – Warner Bros.

Andy Devine dans *La Chevauchée fantastique* de John Ford (1939) – Warner Bros.

John Carradine dans *La Chevauchée fantastique* de John Ford (1939) - Warner Bros.

Woody Strode dans *Le Sergent noir* de John Ford (1960) – Warner Bros.

GENÈSE

L'Ouest dépouillé

James Stewart, John Ford et John Wayne sur le tournage de *L'Homme qui tua Liberty Valance* – Swashbuckler Films.

« L'homme qui tua Liberty Valance » est originellement une nouvelle de Dorothy M. Johnson, dont deux autres textes ont été adaptés au cinéma : *La Colline des potences* (Delmer Daves, 1959) et *Un homme nommé cheval* (Elliot Silverstein, 1970). Privilégiant la forme courte et le genre d'abord littéraire du western, elle a publié sa nouvelle dans le magazine *Cosmopolitan* en juillet 1949, puis dans un recueil intitulé *Contrée indienne* en 1953. John Ford en a acquis les droits pour 7 500 dollars, avant d'engager, en mars 1961, James Warner Bellah et Willis Goldbeck, déjà coscénaristes du *Sergent noir*, pour en faire l'adaptation. Bellah était lui-même l'auteur des trois nouvelles à l'origine du « cycle de la cavalerie » de Ford ; quant à Goldbeck, qui avait assuré la production de leur précédente collaboration, Ford lui confia également celle du film à venir.

L'adaptation : vers un « film d'idées »

L'essentiel du travail d'adaptation a d'abord consisté à développer le contexte politique de l'histoire racontée par Dorothy M. Johnson en introduisant le thème du conflit entre les magnats de l'élevage et les petits propriétaires fermiers. Liberty Valance, qui n'est qu'un hors-la-loi sans attaches dans la nouvelle, devient ainsi un tueur à gages au service des gros éleveurs, tandis que Ransom Stoddard, qui cherche seulement à se venger dans le texte (où il s'appelle Ransome Foster), se trouve porté par son idéalisme et entend défendre les habitants de Shinbone, dont le nom remplace celui de Twotrees. Dès lors, les deux scènes consacrées aux élections permettent d'expliciter la nature et les enjeux du débat, nouveau lui aussi, sur le passage du statut de territoire à celui d'État. De la même manière, les scénaristes ajoutent deux personnages importants : Pompey, l'ami et domestique de Tom Doniphon, et Dutton Peabody, le rédacteur en chef du *Shinbone Star*. Le premier offre l'occasion de plusieurs notations sur la condition des Noirs, le second rend prépondérant le thème de la presse, qui est associée aux valeurs démocratiques.

D'autre part, le scénario ne se contente pas de maintenir l'imprécision géographique du récit littéraire – le nom du territoire où se situe l'action n'étant stipulé dans aucune des deux œuvres –, il en efface également les indications chronologiques. En effet, l'enterrement se déroule en 1910 dans la nouvelle, et le duel trente ans plus tôt, tandis qu'aucune date n'est donnée dans le film, qui prend ainsi une dimension plus allégorique. Le traitement de l'analepse (ou du flashback) est d'ailleurs différent : dans le texte, elle est prise en charge par un narrateur omniscient ; dans le film, c'est le sénateur qui raconte les événements du passé aux journalistes, de sorte qu'il leur avoue la vérité sur le duel. Or ce récit enchâssé participe directement de la dimension réflexive du film en mettant l'accent sur l'alternative entre la légende et les faits, c'est-à-dire sur le choix et la manière de raconter. À plusieurs niveaux, dans son écriture même et la structure de sa narration, *L'Homme qui tua Liberty Valance* a donc été conçu comme un « film d'idées » (et non un film à thèse), selon l'expression de Joseph McBride, l'un des biographes de Ford. Car les décisions, en apparence contradictoires, d'introduire une question historico-politique précise et d'allégoriser le récit aboutissent ensemble à une réflexion dialectique sur le fond et la forme du western. Cela peut expliquer le choix surprenant de tourner le film en studio et en noir et blanc, loin de la démesure et des couleurs flamboyantes du décor de Monument Valley, qui était pourtant devenu la signature plastique du cinéaste. De fait, l'abstraction du récit appelait sans doute le dépouillement de la mise en scène.

La distribution : anciens et nouveaux

Ford envoya le scénario à John Wayne en juillet 1961. Il le comparait à *La Chevauchée fantastique*, qui avait révélé l'acteur en 1939 dans la peau du téméraire Ringo Kid. Ce nouveau western serait leur vingt-deuxième collaboration et un approfondissement de leur portrait commun du héros de l'Ouest. Comme le futur interprète de Tom Doniphon était sous contrat avec la Paramount, Ford approcha le studio pour produire le film, sa propre société de production apportant la moitié du budget de 3 207 000 dollars. Le tournage devait se dérouler du 5 septembre au 7 novembre

de la même année, et William H. Clothier, qui avait déjà travaillé sur *Les Cavaliers*, fut choisi pour diriger la photographie. Toujours aussi fidèle professionnellement, Ford fit également appel à des acteurs qu'il connaissait pour compléter la distribution : James Stewart (Ransom Stoddard) avait tourné dans *Les Deux Cavaliers*, de même que Jeanette Nolan (Nora Ericson) ; Vera Miles (Hallie) avait joué dans *La Prisonnière du désert* et Woody Strode (Pompey) était le « sergent noir » du film de 1960. En revanche, Lee Marvin (Liberty Valance) et Edmond O'Brien (Dutton Peabody), deux nouveaux venus, apportaient leur expérience particulière dans des registres très différents. Marvin s'était fait connaître dans le rôle du tueur sadique de *Règlement de comptes* (*The Big Heat*, 1953) de Fritz Lang ; O'Brien, un habitué des seconds rôles excentriques, avait interprété Shakespeare dans le *Jules César* du Mercury Theatre d'Orson Welles en 1937, mais aussi dans l'adaptation cinématographique de la même pièce réalisée par Joseph L. Mankiewicz en 1953.

« *The John Ford Stock Company* »

On peut, en outre, mettre à part trois comédiens récurrents dans la filmographie de Ford ; comme Wayne, ils appartenaient à sa « troupe » informelle, qu'on surnommait « *The John Ford Stock Company* » : Andy Devine (cinq apparitions), John Carradine (onze apparitions) et John Qualen (neuf apparitions) allaient reprendre dans *L'Homme qui tua Liberty Valance* des « types » fordiens constitués depuis longtemps et qu'ils avaient incarnés auparavant dans des œuvres majeures. Ainsi, Link Appleyard, le marshal froussard composé par Devine est l'héritier de Buck, le conducteur tout aussi peureux de la diligence dans *La Chevauchée fantastique*, qui y avait déjà une famille nombreuse résultant de son mariage avec une Mexicaine. Dans le même film, à travers le personnage du joueur de cartes professionnel Hatfield, Carradine représentait déjà l'aristocratie sudiste dévoyée, tout comme avec son rôle du Major Cassius Starbuckle, l'orateur qui défend la position des grands éleveurs à Capitol City. Enfin, dans *La Prisonnière du désert*, Qualen était déjà un émigré scandinave (Lars Jorgensen), ainsi que le père de Laurie, c'est-à-dire de Vera Miles ; or, si Hallie n'est pas présentée comme la fille de Peter Ericson, le restaurateur suédois de Shinbone, elle n'en reconstitue pas moins, avec lui et son épouse, la même image positive de la famille fordienne.

Le casting creuse donc un réseau souterrain entre les trois films, ce que renforce évidemment la présence de Wayne dans le rôle principal. On peut en tirer la conclusion suivante : le cinéaste avait prévu de se retourner sur son œuvre comme Stoddard revient sur son passé. Il faudrait peut-être même considérer qu'il s'agit là d'une trilogie, mais seulement conçue comme telle à partir de son troisième volet : *La Chevauchée fantastique* avait pleinement participé à la fondation du mythe cinématographique de l'homme de l'Ouest, *La Prisonnière du désert* en avait présenté la face la plus sombre, *L'Homme qui tua Liberty Valance* devait déclarer sa mort, symboliquement signifiée par l'image du cercueil de Doniphon. D'autres membres de la troupe fordienne furent encore invités à tenir des petits rôles. C'est le cas de Carleton Young (Maxwell Scott, le directeur du *Shinbone Star*), de Shug Fisher (Kaintuck, le bègue), de Jack Pennick (Jack, le barman du saloon), de Willis Bouchey (Jason Tully, le chef de train), d'Anna Lee (Mrs. Prescott, la veuve de la diligence) et de Frank Baker (un joueur de poker). À l'époque, tous représentaient des visages familiers pour le spectateur des westerns de Ford, si bien qu'ils incarnaient collectivement l'idée même de communauté, si importante dans son œuvre. Quant aux interprètes des acolytes psychopathes de Valance, Strother Martin (Floyd) et Lee Van Cleef (Reese) – qui s'était d'ailleurs spécialisé dans les figures de méchants taciturnes depuis *Le train sifflera trois fois* (*High Noon*, 1952) de Fred Zinnemann –, ils préfiguraient les rôles qu'ils allaient assumer dans le western moderne, l'un chez Sam Peckinpah, notamment dans *La Horde sauvage* (*The Wild Bunch*, 1969) et l'autre chez Sergio Leone dans *Le Bon, la brute et le truand* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966).

La nouvelle de Dorothy M. Johnson

La lecture de l'incipit de la nouvelle permet de faire ressortir les choix de narration et de mise en scène de John Ford. Il introduit notamment deux scènes importantes : l'arrivée en train et le pèlerinage devant la maison en ruines. D'autre part, dans le film, jusqu'à l'arrivée des Stoddard et de Link Appleyard, seul Pompey veille le cercueil. Enfin, Ford ne donne pas à voir le cadavre et il ne retient pas le mensonge du sénateur.

« Bert Barricune mourut en 1910. Une douzaine de personnes à peine assistèrent à ses funérailles. Parmi elles, un jeune reporter enthousiaste qui espérait trouver matière à un papier d'intérêt humain ; des légendes couraient sur le défunt, qui aurait été un as du revolver en son temps. Quelques hommes vieillissants entrèrent sur la pointe des pieds, seuls ou par deux, la mine renfrognée et l'air crispé, serrant dans leurs mains leurs chapeaux bosselés – des hommes qui s'étaient saoulés avec Bert, qui avaient joué au poker du pauvre avec Bert, pendant que le temps les oubliait. Une femme se montra, portant une lourde voilette noire qui dissimulait son visage. Des mèches blanches et jaunes étaient visibles dans ses cheveux teints en noir. Le reporter prit note mentalement : une ancienne petite amie du Vieux Quartier. Mais rien à tirer de ça – impossible de mentionner cette anecdote.

Un par un, ils défilèrent devant le cercueil, regardant le visage figé du vieux Bert Barricune, qui n'avait été personne. Ses cheveux en brosse étaient blancs, sa figure ridée aussi vide que sa vie l'avait été. La mort, cependant, y avait ajouté de la dignité.

Une grande gerbe s'étalait derrière le cercueil. Sur la carte, on lisait : "Sénateur et Madame Ransome Foster." Il n'y avait pas d'autres fleurs, excepté quelques boutons pâles et sans feuilles, roses et jaunes, éparpillés sur le tapis recouvrant le pas de la porte et qui passaient presque inaperçus. Plissant les yeux, le reporter finit par les identifier : nom d'un fusil ! Des boutons de figuier de barbarie. Des fleurs de cactus. Cela paraissait approprié pour le vieux – des fleurs qui poussaient sur les terres en friche de la prairie. Bon, c'était gratuit pour ceux qui se donnaient la peine de les ramasser, et les amis de Barricune n'avaient pas l'air fortunés. Mais pourquoi le sénateur avait-il envoyé une couronne ?

Quelque chose retarda la cérémonie et l'entrepreneur des pompes funèbres s'impatienta. Le reporter se redressa sur son siège quand il vit entrer les deux derniers amis du défunt.

Le sénateur Foster – pas de doute, c'est lui avec son bras estropié –, et voilà probablement sa femme. Le Congrès est toujours en session, il a donc fait le chemin depuis Washington. Pourquoi se donnerait-il tant de peine pour une vieille épave comme Bert Barricune ?

Quand l'enterrement fut terminé, le reporter lui posa la question. Le sénateur faillit lui dire la vérité, mais il se retint à temps. Il déclara :

– Bert Barricune a été mon ami pendant plus de trente ans.

Il ne pouvait pas donner la véritable réponse : il était mon ennemi ; il était ma conscience ; c'est lui qui m'a fait ce que je suis. »

Dorothy M. Johnson, « L'homme qui tua Liberty Valance », *Contrée indienne*, éditions Gallmeister, coll. « Totem », 2013, p. 115-116.

DÉCOUPAGE NARRATIF

Le DVD utilisé pour le minutage est celui de l'édition Paramount (2002), mais le découpage proposé ne correspond pas au chapitrage du DVD.

1. Générique : « *Directed by John Ford* »
(00:00:00 – 00:01:21)
Après l'apparition du logo de la Paramount, quatorze cartons se succèdent en fondu enchaîné pour donner à lire les crédits du film sur des images de poteaux indicateurs et de planches de bois (peut-être celles d'un cercueil).

2. L'arrivée à Shinbone : « *The cactus rose is in blossom* » (00:01:22 – 00:05:56)
Un train entre en gare de Shinbone. Ransom et Hallie Stoddard en descendent et sont accueillis par Link Appleyard, l'ancien marshal de la ville. Sitôt avertie, la presse locale obtient un entretien avec le sénateur, tandis que Link conduit Hallie dans le désert pour y voir les cactus en fleurs.

3. La maison abandonnée : « *He never did finish that room* » (00:05:57 – 00:07:32)
Link et Hallie s'arrêtent devant une maison en ruines, entourée de cactus. Ils évoquent son propriétaire, sans le nommer, et une pièce de la maison qu'il n'a jamais fini de construire. Link descend de la voiture pour cueillir un cactus.

4. Devant le cercueil : « *Put his boots on* »
(00:07:33 – 00:13:47)
L'entretien entre Ransom et les journalistes se termine, le sénateur expliquant la raison de sa présence en ville : l'enterrement de Tom Doniphon, dont ses interlocuteurs n'ont jamais entendu parler. Avec Hallie et Link, il se rend chez l'entrepreneur de pompes funèbres, où se trouve le cercueil, veillé par Pompey, un vieil homme noir. Ransom demande à voir le corps, puis exige qu'on mette ses bottes, ses revolvers et ses éperons au défunt. Les journalistes surgissent et revendiquent le droit de savoir qui était Doniphon. Ransom les suit dans la pièce voisine, où il reconnaît une diligence poussiéreuse : celle dans laquelle, jeune diplômé en droit, il est arrivé à Shinbone pour la première fois. Il commence à raconter son histoire.

5. L'attaque de la diligence : « *I'll teach you law, Western law !* » (00:13:48 – 00:17:31)
Quatre hommes attaquent la diligence qui transporte Ransom et dévalisent les passagers. Mais l'avocat leur résiste et leur chef le fouette sauvagement pour lui apprendre « la loi de l'Ouest », avant de s'enfuir en le laissant pour mort.

6. Le bon Samaritain : « *What kind of a community have I come to here ?* » (00:17:32 – 00:27:42)
Tom Doniphon et Pompey, son serviteur, transportent Ransom chez un couple de Suédois, Peter et Nora Ericson, qui tiennent un restaurant avec l'aide de Hallie. Alors qu'il se fait soigner, Ransom apprend qu'il a été agressé par Liberty Valance, un bandit notoire, et Tom lui conseille de s'armer pour régler cette affaire. L'avocat s'énerve, sidéré de découvrir une communauté qui semble mépriser la loi.

7. Un samedi soir à Shinbone : « *That's my steak, Valance* » (00:27:43 – 00:47:44)
Quelque temps après, au restaurant, Peter et Nora font la cuisine, Hallie assure le service en salle et Ransom lave la vaisselle, tout en lisant un livre de droit. Découvrant que Hallie ne sait ni lire ni écrire, il propose de lui apprendre. Tom offre un cactus en fleurs à Hallie, dont il est amoureux, avant de s'asseoir à la table de Dutton Peabody, le rédacteur en chef du *Shinbone Star*. Mais Liberty Valance et ses acolytes arrivent, faisant fuir le marshal. Valance reconnaît Ransom apportant son steak à Tom et lui fait un croche-pied qui le propulse au sol avec son plateau. Tom ordonne alors au bandit de ramasser le steak. Tous deux sont prêts à dégainer leurs armes mais Ransom récupère lui-même le repas, et les hors-la-loi quittent le restaurant.

8. Le cours de démocratie : « *Education is the basis of law and order* » (00:47:45 – 00:59:46)
Ransom travaille désormais au *Shinbone Star* tout en enseignant à quelques élèves, parmi lesquels Hallie, Nora et Pompey. Alors qu'il leur donne un cours d'instruction civique sur l'importance du vote dans le cadre des prochaines élections territoriales, Tom fait irruption dans la classe et annonce que Valance s'est mis au service des riches éleveurs. Tout le monde sort, sauf Hallie, qui apprend de Peabody que Ransom s'exerce au revolver dans la campagne pour affronter Valance. Elle appelle Tom à l'aide.

9. La leçon de tir : « *I don't like tricks myself* »
(00:59:47 – 01:04:09)
Tom rattrape Ransom à cheval et l'invite à le suivre chez lui, où Pompey et des ouvriers s'affairent à construire une nouvelle pièce en prévision du mariage avec Hallie. Le cowboy donne une leçon de tir à l'avocat ; il l'humilie en tirant sur des pots de peinture qui l'éclaboussent. Exaspéré, Ransom frappe le plaisantin avant de repartir en voiture.

10. Les élections de Shinbone: « *We need a statehood* » (01:04:10 – 01:15:13)
Les élections devant désigner deux délégués à l'assemblée territoriale de Capitol City se tiennent au saloon. Ransom mène le débat : les riches éleveurs veulent que le territoire reste un open range pour garder la mainmise sur lui alors que les petits propriétaires ont intérêt à ce qu'il devienne un État qui assurera leur développement et le respect des lois. Ransom et Peabody sont élus triomphalement, malgré la pression exercée par Valance qui défie l'avocat : soit il quitte la ville, soit il le retrouve le soir même pour un duel.

11. Le duel : « *You got yourself out of that fix real handy* » (01:15:14 - 01:37:14)
Dans la soirée, Valance et ses hommes agressent violemment Peabody. Ransom renonce alors à s'enfuir et le duel a lieu dans la rue. Contre toute attente, l'avocat en sort victorieux. Mais, blessé au bras, il est soigné par Hallie sous les yeux de Tom, qui le félicite tout en comprenant qu'il vient de perdre celle qu'il aime. Après s'être enivré au saloon, il rentre chez lui avec Pompey.

12. La maison incendiée : « *The horses, Pompey. The horses !* » (01:37:15 – 01:39:27)
Tom met le feu à la nouvelle aile de sa maison. Pompey le sauve des flammes, puis libère les chevaux de leur enclos.

13. Les élections de Capitol City : « *Think back, pilgrim* » (01:39:28 – 01:54:05)
Plus tard, à Capitol City, se tient l'élection du délégué territorial au congrès de Washington. Peabody propose la candidature de Ransom mais, mis en cause pour le meurtre de Valance par le représentant de son adversaire politique, l'avocat quitte la convention. Tom le rattrape et lui confie qu'il n'est pas le meurtrier : c'est Tom, caché dans une ruelle sombre, qui a abattu Valance d'un coup de fusil. Délivré de ses scrupules, Ransom peut donc se faire élire et épouser Hallie.

14. La fin d'une histoire : « *Print the legend !* »
(01:54:06 – 01:55:48)
Le récit du sénateur s'achève, mais le directeur du journal refuse de le publier parce que, dans l'Ouest, « quand la légende devient réalité, il faut imprimer la légende ». En quittant les lieux, Ransom remarque un cactus en fleurs déposé sur le cercueil de Tom.

15. Le retour à Washington : « *The man who shot Liberty Valance* » (01:55:49 – 01:58:15)
Dans le train pour Washington, Ransom annonce à Hallie qu'il souhaite s'installer à Shinbone comme avocat. Il lui demande qui a posé le cactus sur le cercueil. Elle répond que c'est elle. L'employé du train les interrompt pour se réjouir de rendre service à l'homme qui tua Liberty Valance.

RÉCIT

Une histoire vraie

« *Who was Tom Doniphon* ? » Avec cette question du journaliste, *L'Homme qui tua Liberty Valance* commence comme un récit d'enquête (le titre énigmatique du film en serait d'ailleurs à la fois la prémisse et la conclusion), ce qui motive le flashback et détermine le premier récit enchâssé, celui de Stoddard. Cela implique également un aller-retour présent-passé, passé-présent, et une structure en boucle : le film s'ouvre sur l'image du train qui arrive à Shinbone et se clôt sur celle de son départ. Il s'agit d'une forme narrative simple, que vient compliquer le second récit enchâssé, celui de Doniphon, en introduisant un flashback dans le flashback, correctif celui-là, puisqu'il récrit une scène que le spectateur a déjà vue pour en modifier le dénouement – et conséquemment la résolution de l'enquête (qui a tué Liberty Valance ?). Un paradoxe s'en déduit : en le contredisant, le récit de Doniphon porte atteinte à l'intégrité de celui de Stoddard, il le décrédibilise tout entier parce qu'il souligne son caractère subjectif ; mais, puisqu'il en fait partie intégrante par le jeu du double enchâssement, il se réfute nécessairement aussi lui-même. Sur le plan strictement logique, si l'on ne peut pas se fier au récit du sénateur à cause de celui du cowboy, alors on ne peut pas se fier non plus au récit du cowboy. Or, inversement, et pour les mêmes raisons, si le récit de Doniphon est faux, alors celui de Stoddard – qui l'inclut – l'est aussi.
En revanche, au niveau de la vraisemblance du récit-cadre des funérailles, la correction narrative qu'apporte Doniphon représente la condition même de la véracité de l'histoire que raconte Stoddard : il faut que Doniphon ait tué Valance et s'en soit confié seulement à Stoddard pour que celui-ci, devenu célèbre et sénateur grâce à lui, ait une raison valable et secrète d'assister à son enterrement. C'est pourquoi tenter de démêler le vrai du faux n'a aucun sens. Les faits et la légende sont parfaitement indissociables, ils se conditionnent et s'engendrent mutuellement. Il faut les croire tous les deux ou ne croire à rien. La déconstruction du western entreprise par Ford ne consiste pas à défaire les mythes qui le constituent mais à les reconduire en montrant leur fabrication : il raconte ensemble l'histoire et l'histoire de l'histoire.

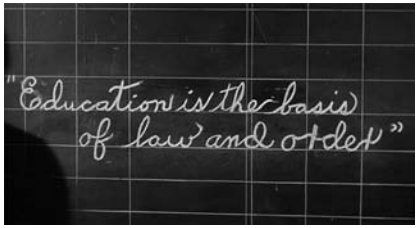
Back to the West

Cette double ambition se manifeste dès l'introduction du premier flashback. Stoddard ouvre son récit en opposant le train, qui renvoie à la fin de la conquête de l'Ouest, et la diligence, qui en symbolise les temps héroïques. Il s'approche alors d'une vieille diligence entreposée dans l'atelier du charpentier et entrepreneur de pompes funèbres. C'est sur elle que débute, quelques instants plus tard, le fondu enchaîné qui remonte le temps jusqu'au voyage interrompu par l'attaque de Valance et de ses sbires. Or, lorsque le sénateur en enlève la poussière pour lire le nom de la compagnie de transport à laquelle elle appartient, il découvre stupéfait que c'est celle qu'il avait empruntée par le passé pour tenter sa chance dans l'Ouest. La coïncidence attire inévitablement l'attention sur le nom en question : « *Overland Stage* », qui fonctionne comme une allusion à la fois historique et cinématographique. Car ce nom évoque, d'une part, la première ligne transcontinentale de transport par diligence aux États-Unis et, d'autre part, le modèle fordien du western classique : *La Chevauchée fantastique*, dont le titre original est justement *Stagecoach*, et où l'on suit un voyage en diligence sur l'*Overland Stage Line*. Dès lors, le retour en arrière se joue à trois niveaux : celui du récit, Stoddard se remémorant son passé ; celui de l'histoire américaine, que le film entend explicitement revisiter ; et, à travers l'autocitation, celui du western et du cinéma de Ford lui-même. En outre, le registre de cette triple relecture est annoncé grâce au même fondu enchaîné, à la faveur d'un chevauchement sonore de la voix de Stoddard, qui glisse de l'image du présent à celle du passé en déformant une citation attribuée à l'éditorialiste Horace Greeley (*cf.* p. 9) : « *Go West, young man, go West and seek fame, fortune, adventure*. » Précisément, au mot « *adventure* », Valance surgit de l'en-deçà du cadre pour tirer un coup de feu, arrêter la diligence et contredire ironiquement l'enthousiasme du personnage-narrateur. À cet instant, le bandit représente le hors-champ du discours de Stoddard-Greeley, sa part cachée ; il surgit, pour ainsi dire, des coulisses de l'histoire pour en corriger le cours innocent.

Les coulisses de l'histoire

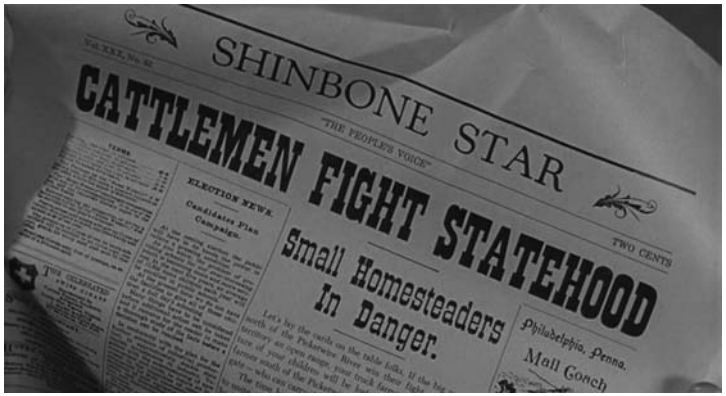
De fait, la métaphore des coulisses se trouve concrètement matérialisée tout au long du film par le traitement du décor. La plupart des lieux sont dédoublés, constitués d'un espace public principal et d'un espace secondaire attenant, privé ou caché, mais déterminant pour le déroulement de l'action : les pompes funèbres, avec l'atelier où Stoddard parle aux journalistes et l'arrière-pièce où Hallie, Pompey et Link se recueillent devant le cercueil ; le restaurant, avec la salle du service où se déroule la confrontation entre Doniphon et Valance et la cuisine où s'épanouit la relation entre Stoddard et Hallie ; le local du *Shinbone Star*, avec l'imprimerie où se fabrique le journal et son annexe qui sert de salle d'école ; la maison de Doniphon, avec sa partie ancienne où il vit avec Pompey et la nouvelle pièce qu'il fait construire pour Hallie ; la ville de Shinbone, avec la rue principale où se passe le duel et la ruelle sombre d'où surgit Doniphon pour tirer le coup de fusil fatal ; et, enfin, le bâtiment de Capitol City, avec la salle des élections où se tient le débat et le bureau où a lieu la révélation sur la mort de Valance. Aux récits enchâssés interrogeant les conditions mêmes du récit répondent donc des espaces emboîtés qui mettent en abyme le dispositif scénique d'un film tourné, selon l'expression du critique américain Manny Farber, dans « le décor irréel d'une ville de carton-pâte […] où le cactus a été planté la veille »[1].

1) Manny Farber, *Espace négatif*, P.O.L., 2004.



REPÈRES

Leçon d'histoire



Liberty Valance est le mal à l'état pur : la *force* du mal. Ransom Stoddard est *l'esprit* du bien – et sa voix. Leur duel rejoue d'abord une dichotomie archaïque. Mais Valance est aussi l'incarnation de l'Ouest sauvage et de sa violence primitive tandis que Stoddard apporte la loi de l'Est à Shinbone, c'est-à-dire la civilisation. C'est l'essence même du western qu'exprime ainsi l'opposition entre les deux hommes : ils forment un couple antagoniste qui transpose le mythe de la Frontière dans la structure dramatique du film. Or, comme le front pionnier a fini par submerger les terres vierges, le « *good guy* » va l'emporter sur le « *bad guy* ». On peut néanmoins formuler leur conflit autrement, si l'on considère qu'ils représentent également deux conceptions de la liberté. D'une part, le bandit ne porte pas si mal son prénom, car il renvoie à la liberté anarchique du territoire, lorsque celui-ci n'est pas encore organisé aux plans législatif, juridique et économique. C'est un homme d'action qui conquiert sa liberté par les armes, fût-ce au détriment de celle des autres. Elle ne peut être pour lui qu'individuelle. D'autre part, l'avocat, homme d'idées et de mots, qui voyage avec ses livres de droit, défend une liberté collective nécessitant d'être expliquée à travers l'éducation civique et médiatisée par les articles du *Shinbone Star*, mais aussi garantie par la Constitution et par l'État, qui seul peut imposer la loi et l'ordre : « *Education is the basis of law and order* » peut-on lire sur le tableau de la salle de classe, où trônent les portraits de George Washington et d'Abraham Lincoln – tandis que Doniphon et même Peabody ironisent sur cette expression. L'affrontement entre Stoddard et Valance s'avère donc fondamentalement idéologique et il correspond à un moment précis de l'histoire de la conquête de l'Ouest.

Cattlemen vs homesteaders

Alors qu'il a procédé au recensement des nouveaux électeurs, qui montre que les colons arrivent régulièrement, Stoddard retrouve Peabody au *Shinbone Star* et découvre la première page du prochain tirage : « *CATTLEMEN FIGHT STATEHOOD. Small Homesteaders In Danger* ». Le conflit politique qui se prépare oppose ainsi la première vague de pionniers à la seconde : les *cattlemen* sont les éleveurs de bétail arrivés à la suite des trappeurs ; les *homesteaders* sont les fermiers qui ont profité, plus tard, de l'*Homestead Act* pour s'installer dans les nouvelles contrées, entraînant avec eux les marchands, les artisans, les prêtres, les médecins et les journalistes. À ce propos, lors des élections de Capitol City, Peabody donne une petite leçon d'histoire de la colonisation : il évoque d'abord « les hordes de bisons » et « les Peaux-Rouges » soumis à « la loi de la survie » et « du tomahawk » ; puis l'arrivée des aventuriers : les « pionniers et les chasseurs de bisons », les « plus intrépides » d'entre eux étant les « *cattlemen* », qui se sont emparés du « vaste *open range* » pour en faire leur « propriété privée », leur loi étant celle des mercenaires, les « *hired guns* » ; et, enfin, « le chemin de fer et le peuple », « les citoyens travailleurs et sérieux : le *homesteader*, le commerçant, le bâtisseur de cités », qui ont besoin de routes, de digues et d'un État pour « protéger les droits de chaque homme et de chaque femme ». Or, significativement, le journaliste n'adresse pas seulement son long discours à la foule présente dans la salle des élections – qui se répartit d'ailleurs clairement entre éleveurs d'un côté et petits fermiers de l'autre, comme le montrent leurs pancartes –, mais aussi directement au spectateur, l'acteur Edmond O'Brien, filmé frontalement, brisant à plusieurs reprises l'interdit du regard caméra. La leçon d'histoire est pour nous. C'est le spectateur d'un western, nostalgique de l'Ouest héroïque, qu'il faut convaincre des bénéfices du progrès.

Open range

Le débat porte donc sur l'accession au statut d'État et sur l'une de ses conséquences, la fin de l'*open range*, c'est-à-dire de la libre pâture dans les plaines de la région. Il est, là aussi, historique. Les *cattlemen* s'étaient installés sur des terres certes nouvelles mais appartenant au domaine public. Ils pratiquaient l'élevage extensif dans des ranchs établis au milieu de la prairie, sans clôtures, ce qui permettait aux cheptels de se développer exponentiellement, et ils marquaient leurs bêtes au fer rouge pour les distinguer de celles des voisins. Puis ils les faisaient convoyer par des cowboys endurcis jusqu'aux

villes marchandes de l'Est, où ils les vendaient. Nombre d'entre eux s'étaient ainsi considérablement enrichis, devenant ce qu'on appelait des « barons du bétail » – l'expression « *cattle barons* » est utilisée par Peabody lors de sa discussion avec Stoddard sur les nouveaux électeurs. Mais l'arrivée des *homesteaders* menaçait à la fois leur mode de vie et leur mode de production : les petits fermiers, généralement des cultivateurs, avaient le droit pour eux et ils devaient clôturer leurs cent-soixante acres de propriété s'ils voulaient protéger leurs cultures du passage des animaux, ce qui fut facilité par l'invention du fil de fer barbelé en 1874. Ils réduisaient ainsi le domaine d'exploitation des grands éleveurs et gênaient les convois de troupeaux, les clôtures pouvant en outre blesser le bétail ou rendre inaccessibles les points d'eau nécessaires à son abreuvage. S'ensuivirent de nombreux conflits, souvent mortels, les magnats de l'élevage n'hésitant pas à engager des tueurs pour régler leurs comptes, comme lors des *Sheep Wars*, qui opposèrent les éleveurs de gros bétail aux petits éleveurs de moutons. Il en est d'ailleurs question dans le film, lorsque Doniphon annonce que Valance et ses hommes, engagés par les « *big ranchers* », ont tué le vieil Holiday et son fils. De même, Stoddard fait allusion aux *Fence Cutting Wars* en affirmant, pendant les élections de Shinbone, que devenir un État permettrait de protéger les fermes et les clôtures (« *farms and fences* »).

Bien sûr, d'autres westerns ont abordé ce sujet avant le film de Ford. Ainsi, la lutte entre les éleveurs et les fermiers apparaît dans *L'Homme des vallées perdues* (*Shane*, 1953) de George Stevens, et la guerre des barbelés est au cœur de *L'Homme qui n'a pas d'étoile* (*Man Without a Star,* 1955) de King Vidor. Mais la force de *L'Homme qui tua Liberty Valance* est de ne pas représenter directement le conflit : il le déplace et le métaphorise avec le duel pour mieux le dialectiser à travers les échanges entre les personnages. Car il n'est précisément plus question de représenter l'histoire, il faut désormais en débattre.

Le mythe du jardin

Pour toutes ces raisons, on peut dire que c'est une loi précise que défend le jeune avocat : le *Homestead Act*, ardemment soutenu par Horace Greeley, dont il se réclame au début du film. Or cette loi essentielle, qui accéléra considérablement la colonisation, correspond à l'idéal agrarien favorable au partage des terres de Thomas Jefferson, qui rêvait de créer une nation de petits propriétaires préservée de la corruption des grandes villes européennes. Car c'est bien aux *homesteaders* qu'incombait la responsabilité de cultiver les terres vierges et de façonner la nouvelle Amérique. Et c'est bien aussi cet idéal qu'épouse Hallie en choisissant Stoddard plutôt que Doniphon, elle qui, n'ayant jamais vu une vraie rose, voudrait qu'on endigue un jour la rivière pour cultiver toutes sortes de fleurs ; elle qui demande à son mari, à la fin du film, quand il évoque le projet de loi sur l'irrigation, s'il n'est pas fier d'avoir transformé une terre aride en jardin.

Qu'en est-il alors de Tom Doniphon ? Il appartient au monde de Valance, dont il comprend qu'il est perdu, et il choisit celui de Stoddard, dont il sait qu'il lui est interdit. Il devient l'homme de la transition, qui rend possible le projet de la nouvelle communauté en abandonnant ses « projets personnels ». Il tue Valance, il brûle sa maison, il renonce à Hallie. Et il quitte la fiction dans un plan qui souligne son paradoxe : il vient de rassurer Stoddard, lequel rejoint les hourrahs des électeurs, et il avance péniblement vers la sortie, jetant sa cigarette dans un geste qui mêle la détresse à l'amertume, avant de passer devant une affiche électorale et de disparaître définitivement dans le hors champ. Sur l'affiche, on peut lire : « *VOTE TERRITORY AND THE OPEN RANGE.* » Il vient de mettre fin au monde auquel il croyait. La force de l'homme de l'Ouest s'est ainsi mise au service des idées de l'homme de l'Est. Il ne restera de lui qu'un cactus en fleurs sur un cercueil, son jardin.

La conquête de l'Ouest

Certains enjeux du western, et tout particulièrement dans *L'Homme qui tua Liberty Valance*, ne donnent toute leur mesure que si le spectateur est familier avec les principaux événements historiques à partir desquels le genre construit ses mythes. Les quelques repères chronologiques qui suivent, sélectionnés parce que le film de Ford y fait allusion, ont pour vocation d'aider à expliquer le débat idéologique qu'il met en scène.

1787 : ***Northwest Ordinance***
Le Congrès vote l'ordonnance du Nord-Ouest, qui entraîne la formation du premier territoire organisé par les États-Unis. Elle établit les modalités de gestion des territoires et celles de l'accession au statut d'État. C'est le début de l'expansion à l'ouest des Appalaches.

1830 : ***Indian Removal Act***
Le président Andrew Jackson promulgue la loi ordonnant le déplacement des populations indiennes vivant à l'est du Mississippi vers un territoire situé à l'ouest.

1845 : ***Manifest Destiny***
Le journaliste new-yorkais John L. O'Sullivan expose sa théorie de la « destinée manifeste », selon laquelle la nation américaine a pour mission divine de répandre la démocratie et la civilisation de l'océan Atlantique à l'océan Pacifique.

1848 : ***California Gold Rush***
La découverte de gisements d'or à Sutter's Mill attire en Californie près de 300 000 aventuriers américains et étrangers.

1858 : ***Overland Stage Line***
Avec le soutien financier de la Wells Fargo, la compagnie Overland Mail ouvre la première ligne de transport par diligence reliant Saint-Louis (Missouri) à San Francisco (Californie).

1862 : ***Homestead Act***
Le président Abraham Lincoln promulgue la loi de « propriété fermière », qui permet à chaque colon pouvant justifier qu'il occupe un terrain depuis cinq ans d'en revendiquer la propriété privée (dans la limite de 160 acres).

1865 : ***Go West !***
Horace Greeley, directeur du *New-York Tribune*, publie un éditorial dans lequel il invite les vétérans de la guerre de Sécession à tirer avantage du *Homestead Act* en colonisant les terres appartenant au domaine public (« *public land* »). Mais la phrase « *Go West, young man, go West and grow up with the country* », qu'on lui attribue souvent, ne figure pas dans l'article.

1869 : ***Pacific Railroad***
Fin de la construction de la première ligne ferroviaire transcontinentale, qui relie Sacramento (Californie) à Omaha (Nebraska).

1890 : ***Eleventh United States Census***
À la suite du onzième recensement de la population, le Bureau du recensement constate que l'ensemble du territoire dévolu aux États-Unis est colonisé. Il déclare officiellement la disparition de la « Frontière », terme qui désignait dans le langage courant le front pionnier séparant les régions colonisées et les terres libres. C'est la fin de la conquête de l'Ouest.

1893 : ***The Significance of the Frontier in American History***
L'historien Frederick Jackson Turner présente sa théorie de la Frontière : selon lui, c'est la conquête de l'Ouest qui a développé la démocratie, et non les centres décisionnels de la côte atlantique, car elle a façonné le caractère américain (optimisme, esprit d'innovation, goût de l'action et individualisme) en affranchissant les pionniers de leur origine européenne. Le mythe de la Frontière est né, le western va le populariser.

SÉQUENCE

Images modifiées

Le film est intégralement construit autour de son retournement final, introduit par le flashback enchâssé qui récrit la séquence du duel et affecte la légende. Dans *L'Image-mouvement*, Gilles Deleuze définit ce procédé comme une « image modifiée », qu'il qualifie de « forme éthique, plutôt qu'épique » : « une image est montrée deux fois, mais, la seconde fois, modifiée ou complétée de manière à faire sentir la différence » entre la situation de départ et la situation d'arrivée, cette dernière ne consistant alors pas en un simple rétablissement de « l'ordre épisodiquement menacé ». De fait, en innocentant Stoddard, la version de Doniphon rend possible la substitution de la « loi écrite » de la civilisation à la « loi tacite » de l'Ouest. Mais elle transforme aussi fondamentalement la perception et la compréhension du spectateur, car elle révèle un jeu complexe de reprises internes qui concerne plusieurs autres séquences et bouleverse les perspectives du récit tout entier.

Dans sa première version, la séquence du duel est composée de 32 plans et construite classiquement sur les figures de l'alternance et du montage en champ-contrechamp, qui font ressortir la logique du conflit. Elle commence lorsque Stoddard sort dans la rue en vérifiant son revolver (01:27:01), alors qu'il vient de découvrir les sévices infligés à Peabody par Valance. Elle s'achève quand Stoddard rejoint la cuisine du restaurant après avoir tué son antagoniste (01:31:23). On suit d'abord l'avocat pendant sa marche jusqu'au saloon. Il s'arrête devant la vitrine du *Shinbone Star*, apercevant le docteur et deux femmes qui soignent Peabody. Puis il arrache ce qui reste de l'écriteau endommagé par Valance, sur lequel il avait inscrit sa profession (« *Attorney at law* »), confirmant qu'il renonce à ses principes pour s'abandonner à la loi des armes. Enfin, il croise Highpockets et Kaintuck.

Au même moment, Valance vient de gagner une partie de poker au saloon grâce à une main composée d'as et de huit noirs. Le film ne le précise pas, mais il s'agit de ce qu'on appelle une « *dead man's hand* », en référence à Wild Bill Hickok, qui avait ces cartes en main quand il fut tué à Deadwood en 1876. La mort du hors-la-loi est donc placée sous le signe du destin. Il boit un dernier verre en proclamant que, puisque Stoddard est armé, ce qui va arriver relève de la légitime défense. Il sort du saloon et les deux opposants se retrouvent face-à-face dans la rue (**A1**). Suivent 24 plans en champ-contrechamp, tantôt larges, tantôt rapprochés, soulignant le déséquilibre des forces en présence, c'est-à-dire la dextérité et l'assurance de Valance (**A2**) face à l'inexpérience et la crainte de Stoddard qui hésite à sortir de l'ombre (**A3**). Le bandit effraye l'avocat en tirant dans une jarre suspendue près de sa tête (**A4** et **A5**), s'en amuse (**A6**), puis le désarme en le blessant au bras. Mais Stoddard parvient à ramasser son revolver de la main gauche et, au moment où son adversaire le vise entre les yeux, il lui tire dessus (**A7**). Valance s'écroule sous le panneau annonçant les élections (**A8**), ce qui laisse présager la carrière politique du vainqueur du duel.

Pourtant, avant même que Doniphon ne donne son explication des faits, la victoire de Stoddard apparaît d'autant plus invraisemblable que la scène antérieure de la leçon de tir avait démontré sa maladresse dans le maniement des armes – à moins qu'on ne la comprenne, au contraire et à rebours, comme une préfiguration de celle du duel, Doniphon y jouant le rôle de Valance. Il y a, en effet, un troublant enchaînement d'actions commun à ces deux scènes. Comme Valance, Doniphon entend humilier Stoddard, parce qu'il le soupçonne d'avoir séduit Hallie. Il lui fait poser trois pots de peinture sur les poteaux de son enclos à chevaux et, à l'instar du bandit tirant dans la jarre pendant le duel (**A4**), il commence à tirer sur les pots alors même que l'avocat se trouve encore sous le troisième (**B1**). En un raccord, le dernier pot de peinture et la jarre explosent, éclaboussant Stoddard (**B2** et **A5**), le contrechamp donnant ensuite à voir Doniphon et Valance qui éclatent de rire avec le même mépris (**B3** et **A6**). Mais la victime réagit en frappant Doniphon au visage, qui tombe dans la poussière, abasourdi (**B4**) – et en abattant Valance, qui s'effondre au sol, mort (**A8**). Le duel reconfigure donc la leçon de tir en assimilant les deux rivaux de Stoddard, la cause politique et la cause amoureuse se confondant ainsi, tandis que les motivations et le portrait de Doniphon s'obscurcissent : il ne représente ni un ami, ni une figure positive. Et il s'agit bien là d'une première « image modifiée », préparant celle que le cowboy prendra lui-même en charge.

Ainsi, lorsqu'il explique à l'avocat qu'il n'a pas tué Valance, Doniphon introduit le flashback en crachant la fumée de sa cigarette, et le plan devient flou (**C1**) avant de virer au noir, ce qui désigne le caractère évanescent des images qui vont suivre. Surtout, c'est son dos qui fait le noir et le défait lorsqu'il avance dans la ruelle (**C2**) : il se confond avec les ténèbres, comme s'il les portait en lui, et dévoile progressivement l'image en marchant, comme si elle émanait de son corps. D'abord spectateur de la scène, adossé contre un mur (**C3**), il finit par récupérer le fusil de Pompey et tirer sur Valance en même temps que Stoddard (**C4**), puis il retourne vers la caméra pour réintroduire l'obscurité. Son geste est parfaitement ambivalent : ni moral ni amoral, il rééquilibre le rapport de force entre les deux tireurs, tout en trahissant la règle même du duel. Il ne se substitue pas à Stoddard, mais le double, dans les deux sens du terme. Il le sauve et le trompe, l'empêchant aussi de se sauver lui-même. Et, ce faisant, il récrit encore une autre séquence, celle du steak renversé au restaurant : déjà, il s'était interposé entre les deux hommes, transformant la nature même de la confrontation (**D1**) ; déjà, Pompey assurait ses arrières, le même fusil en main (**D2**), ne laissant aucune chance à Valance de s'en sortir ; déjà, la logique égalitaire du champ-contrechamp se trouvait anéantie par la figure excédentaire de Doniphon surgissant du hors-champ.

Or une dernière image modifiée est encore impliquée par le jeu vertigineux de réécriture du film. Le plan de Doniphon contre le mur, avant qu'il intervienne pour changer le cours du duel, reprend en effet celui où, après avoir surpris Stoddard dans les bras de Hallie, ombre parmi les ombres (**E1** prévoyant **C2**), il allume une cigarette sur son chemin vers le saloon (**E2** anticipant **C3**). On pouvait alors penser que cette image marquait son dépit amoureux. Elle explicite désormais son intervention : il tue le hors-la-loi, non pour sauver l'avocat, mais pour défendre celle qu'il aime contre une violence dont il assume également la responsabilité. Et il le fait en connaissance des conséquences de son acte : le meurtre de Valance est aussi un suicide. À quoi pense-t-il donc en allumant cette cigarette ? À l'incendie de sa maison, ou à l'écran de fumée qu'il crachera bientôt au visage de son véritable ennemi ? Il est impossible de le savoir, puisque toute réalité n'existe dans *L'Homme qui tua Liberty Valance* que pour être métamorphosée par l'image.

A1

A2

A3

A4

A5

A6

A7

A8

B1

B2

B3

B4

C1

C2

C3

C4

D1

D2

E1

E2

GENRE

Un drôle de western

Le scénario de *L'Homme qui tua Liberty Valance* est structuré sur le modèle classique de l'alternance entre scènes de tension et scènes de détente, qui assure l'équilibre dramatique du film. C'est pourquoi il développe singulièrement les moments et les portraits comiques mais aussi les jeux sur le langage et les gags visuels, qui introduisent autant de contrepoints humoristiques à la gravité du récit principal. Cela correspond, du reste, au goût de John Ford pour les changements de rythme, les ruptures de ton et les digressions narratives ainsi qu'à son affection pour les personnages secondaires.

Comédie politique

Les deux réunions électorales engendrent les scènes qui donnent la plus grande place au registre comique. Celle de Shinbone se déroule au saloon, où le bar est fermé, ce qui fait dire à Peabody, en manque d'alcool, que cela revient à pousser la démocratie beaucoup trop loin. On y découvre effectivement le joyeux désordre dans lequel le processus démocratique se met en place : le vote se fait à main levée sous les cris et les éclats de rire de l'assistance, au point que Doniphon doit frapper vigoureusement du maillet pour obtenir le calme, écrasant au passage le chapeau du rédacteur en chef du *Shinbone Star*. Ce dernier est ensuite désigné comme candidat par les inséparables Highpockets et Kaintuck, non seulement parce qu'il sait lire et écrire, mais surtout parce que, quand il boit, il a la langue bien pendue – l'expression anglaise (« *talk the ears off a wooden Indian* ») s'avérant d'autant plus savoureuse que Kaintuck la prononce en bégayant. Au demeurant, Peabody ne manque pas de démontrer son talent oratoire en énumérant, dans un discours aux accents lyriques, tout ce qu'il peut représenter pour ses concitoyens en tant que journaliste : leur conscience, leur chien de garde et leur père confesseur. Mais Doniphon lui fournit ironiquement une chute : il est surtout l'ivrogne de la ville (« *towndrunk* »).
À Capitol City, c'est le mariage de la politique et du spectacle qui suscite le rire : un cowboy de rodéo pénètre à cheval dans la salle des élections pour monter sur scène et faire tournoyer un lasso autour du candidat des éleveurs de bétail, Buck Langhorne, tandis que sa monture s'abreuve à la carafe du président de séance mécontent. Le nom même du candidat se veut satirique, puisque la Longhorn est une race bovine à très longues cornes, notamment commune au Texas. Et l'allocution grandiloquente de « l'honorable Major Cassius Starbuckle, soldat, juriste et homme d'État », qui jette une feuille de papier vierge en prétendant renoncer au discours qu'il a écrit pour parler avec son cœur, ajoute encore au sentiment d'artifice et de ridicule. Quant à Peabody, il confirme le jugement de Kaintuck en buvant une gorgée d'alcool, caché derrière son chapeau, avant de prendre la parole. Mais son discours se révèle perspicace et la polémique prend un tour encore plus sérieux quand on évoque le « meurtre » de Liberty Valance – de même que le hors-la-loi avait provoqué une rupture de ton en présentant sa candidature à Shinbone, suscitant une discussion de fond sur sa légitimité. Dans les deux cas une réflexion morale s'élève alors sur le rire, et la comédie se fait l'instrument d'une pédagogie du débat politique.

Portraits comiques

D'autre part, les types comiques abondent dans le film. Réduits à un ou deux traits définitoires, ils occupent l'arrière-plan de l'action dramatique pour surgir au moment opportun et désamorcer la tension ou introduire un détail insolite. Ainsi, le bègue Kaintuck multiplie les interventions drolatiques : au restaurant, il ne parvient pas à finir ses phrases et oblige Hallie à deviner sa commande ; à l'école, sa présence étonne Stoddard mais il avoue qu'il est venu uniquement parce que son patron a tiré au sort lesquels de ses employés devaient s'instruire ; le jour des élections à Shinbone, il essaye en vain de rentrer dans le saloon avec une bonbonne d'alcool ; enfin, toujours accompagné de son ami Highpockets, il rencontre Stoddard juste avant son duel avec Valance, son bégaiement extériorisant alors ponctuellement la peur de l'avocat.
De même, Herbert Carruthers, le simple d'esprit qui se comporte comme un enfant alors qu'il est adulte, forme un duo comique avec son père : après l'avoir surpris à la pêche, le vieil homme le traîne en classe et demande à Stoddard de lui infliger une correction mais le professeur refuse pour la raison évidente qu'il est trop grand ; aux élections de Shinbone, Doniphon le renvoie

à l'école au prétexte inverse qu'il est trop jeune pour voter ; aux élections de Capitol City, son père lui retire une première puis une deuxième fois une sucette de la bouche mais Herbert en ressort immédiatement une troisième de sa poche. Il s'agit là d'une utilisation traditionnelle du comique de répétition, qu'on retrouve avec Doc Willoughby, le compagnon de beuverie de Peabody, incapable de monter seul dans sa voiture et donnant d'inutiles conseils médicaux au marshal (« *Get your supper and go to bed. No charge* »). Le médecin déchu, figure récurrente du western, fournit également l'occasion d'un gag à partir d'une variation sur un cliché du genre : à l'issue du duel, il est appelé pour secourir Valance et il demande hâtivement du whisky, mais lorsqu'on lui tend une bouteille, au lieu de l'utiliser pour soigner le blessé, selon la convention, il en boit une longue rasade et le déclare mort.

Link Appleyard, « *Mr. Law and Order himself* », représente sans doute le plus important de ces caractères comiques. Omniprésent, il se définit par son appétit et sa couardise, passant son temps à manger à crédit dans le restaurant des Ericson, à se cacher dans l'ombre, contre les murs ou derrière les portes pour éviter Valance, à perdre ses moyens à chaque fois que le nom du hors-la-loi est prononcé et à sursauter à la moindre occasion – que Peabody le surprenne par derrière, que Pompey recharge son fusil près de lui ou que les portes battantes du saloon se referment sur son dos. Geignard mais aussi roublard, il sait rappeler les limites de sa juridiction de « *town marshal* » pour s'éviter des ennuis, quémander un article flatteur dans le *Shinbone Star* ou fanfaronner, lorsque tout danger est écarté, en prétendant avoir personnellement chassé de la ville les acolytes de Valance. Il n'empêche que, pendant la partie de poker, il fait exceptionnellement preuve de courage en tenant tête au bandit pour essayer de protéger Stoddard. Et il semble finalement acquérir une véritable dignité avec l'âge, comme on le constate dans les scènes au présent.

Shakespeare à Shinbone

Reste Dutton Peabody, qui apparaît plus complexe et joue un rôle déterminant dans la destinée de Stoddard, non seulement grâce à son discours lors des élections de Capitol City, mais aussi parce que c'est son agression qui décide l'avocat à affronter Valance en duel. Ford offre à ce personnage tragicomique, visiblement nourri de l'expérience shakespearienne de l'acteur Edmond O'Brien (*cf.* p. 4), la digression la plus longue du film. Seul et ivre dans le bureau du *Shinbone Star*, il relit son article sur la défaite de Valance aux élections lorsqu'il réalise que sa bonbonne d'alcool est vide : « *No courage left !* », en conclut-t-il, avant de se lancer dans un monologue développant des variations autour de ce thème. Et quand il décide d'aller se réapprovisionner au saloon, sa bonbonne en guise de crâne, il parodie Hamlet : « *But have we credit ? That is the question, have we credit ?* » Puis, revenant au bureau en titubant après avoir trouvé à boire, il récite approximativement le discours de la Saint-Crépin prononcé par le roi, dans *Henry V*, pour motiver ses troupes à l'aube de la bataille d'Azincourt. On comprend mieux, alors, ce qui se joue dans cette séquence apparemment anecdotique : dans son délire éthylique, Peabody convoque Shakespeare pour commenter les événements qui se déroulent à Shinbone : c'est un moment historique où il faut rassembler son courage, choisir son camp et accepter la bataille. Le duel va bientôt lui donner raison et prouver qu'il est bel et bien la conscience de la ville. Mais, pour l'heure, Valance et ses « myrmidons » surgissent dans son bureau pour l'agresser et détruire son imprimerie. Conscient de ce qui l'attend, Peabody les accueille pourtant avec cette boutade : « *Liberty Valance taking liberties with the liberty of the press ?* »

L'ironie retournée

On relèvera utilement l'ironie dont Stoddard est la victime, tout au long du film, à propos de son origine géographique, de son rapport à la loi ou encore de sa virilité. Ainsi, Doniphon plaisante sur sa propension à défendre les femmes, qu'il s'agisse de la veuve lors de l'attaque de la diligence, ce qui lui vaut d'être qualifié de Don Juan (« *ladies' man* »), ou de Hallie, lorsqu'il la tient affectueusement par les bras (« *I see you're still protecting the ladies* »). En outre, le cowboy se moque de son « pistolet à bouchon » (« *pop-gun* ») et le promeut narquoisement « as de la gâchette » (« *gunslinger* ») pendant la leçon de tir. Quant à Valance, il le féminise en le découvrant au restaurant dans son tablier blanc (« *Lookee at the new waitress !* ») et, en diverses occasions, il l'appelle « *hashslinger* » (« *serveur dans une gargote* ») ou « *dishwasher* » (« plongeur »), méprisant sa prétention à exercer le métier d'avocat. D'ailleurs, après l'incident du steak, Peabody raille aussi à son propos « le spectacle de la loi et de l'ordre émergeant de la sauce et de la purée » (« *the spectacle of law and order here, rising up out of the gravy and the mashed potatoes* »). Mais Stoddard est d'abord un « pied-tendre » (« *tenderfoot* »), comme le dit Doniphon dès le premier soir, d'où ses surnoms les plus récurrents, tous deux synonymes de l'appellation sarcastique des nouveaux arrivants dans l'Ouest : « *dude* » (un touriste en provenance de l'Est), dans la bouche de Valance, et « *pilgrim* » (« pèlerin »), dans celle de Doniphon, qui ignore évidemment – ironie du sort – qu'un pèlerinage se fera bien à Shinbone avec Hallie pour son propre enterrement.

MOTIF

Mi do ré mi do si la sol fa mi

Images ci-dessus et les deux suivantes : *Vers sa destinée* de John Ford (1939) – 20th Century Fox.

John Ford éprouvait une telle affection pour un thème musical composé en 1939 par Alfred Newman pour son film *Vers sa destinée*, consacré aux prémisses de la carrière d'avocat d'Abraham Lincoln, qu'il décida de l'intégrer, vingt-trois ans plus tard, à la musique de *L'Homme qui tua Liberty Valance*, en complément de la partition écrite par Cyril Mockridge et de la dizaine d'airs traditionnels qu'on peut également y entendre. Dans les deux films, cette mélodie mélancolique est associée à une figure féminine et au sentiment amoureux, mais avec un double effet d'inversion : dans l'un, elle désigne la constance des sentiments de Lincoln (Henry Fonda) pour son premier amour, Ann Rutledge (Pauline Moore) ; dans l'autre, elle exprime l'hésitation affective et l'ambivalence des sentiments que ressent Hallie, partagée entre Tom Doniphon et Ransom Stoddard. Ainsi, d'une œuvre à l'autre, la reprise du motif musical perpétue une thématique, mais en déplace les enjeux, mettant en relief une évolution significative de la représentation et de la fonction du personnage féminin dans le récit fordien.

Le deuil de Lincoln

Lincoln est allongé contre un arbre, lisant un livre de droit, lorsque Ann Rutledge l'interpelle depuis le hors-champ pour sa première et unique apparition dans *Vers sa destinée* : un raccord regard donne à voir la jeune femme, resplendissante, tenant un panier de fleurs fraîchement cueillies alors qu'est introduit le thème musical. Celui-ci continue pendant une promenade romantique le long d'une rivière au cours de laquelle le protagoniste ne parvient pas à exprimer ses émotions malgré les sollicitations gentiment insistantes de celle qui, valorisant ses capacités intellectuelles et humaines, lui fait part de ses espoirs de le voir poursuivre des études. Lincoln semble mal à l'aise et indécis mais il lui donne néanmoins un signe d'affection en déclarant qu'il aime ses cheveux roux, juste avant qu'elle ne reparte.

Dans la séquence suivante, elle est morte. C'est l'hiver, il vient se recueillir et fleurir sa tombe enneigée, au bord de la rivière, tout en lui confiant ses pensées – comme le feront plus tard Wyatt Earp sur la tombe de son frère dans *La Poursuite infernale* et Nathan Brittles sur celle de sa femme dans *La Charge héroïque*. La mélodie revient alors et le jeune homme explique qu'il hésite toujours à passer l'examen du barreau. Il finit pourtant par se décider à le faire, feignant de s'en remettre au sort et à la volonté de la défunte.

À trois reprises encore, on entend le thème d'Ann Rutledge dans le film : d'abord, lorsque courtisé par Mary Todd (Majorie Weaver) à l'occasion d'un bal, Lincoln la délaisse en apercevant la rivière au loin – cette fille de banquier deviendra plus tard son épouse, mais Ford ne le montre pas ; ensuite, pendant un trajet à cheval suivant le cours de cette même rivière, son compagnon de voyage lui faisant d'ailleurs remarquer qu'il la regarde comme si c'était une jolie femme ; enfin, lors d'une visite à la mère et aux sœurs des deux prévenus qu'il défend audacieusement dans un procès pour meurtre, au moment où il leur avoue qu'elles lui rappellent ses chères disparues, c'est-à-dire sa propre mère, sa sœur et Ann. Soulignant le désir refoulé du personnage masculin dans la première séquence, le leitmotiv musical figure donc ensuite sa profonde mélancolie, provoquée par la disparition d'une femme qu'il ne renonce jamais à aimer, la rivière omniprésente se substituant à son visage évanoui pour mieux dire le temps qui passe et n'efface pas les sentiments. Mais la mélodie suggère aussi que les choix de vie de Lincoln ont été dictés par le souvenir de la morte, qu'il s'agisse de ses études, de ses relations amoureuses ultérieures ou de ses décisions professionnelles. Le deuil vécu par le futur président des États-Unis et sa glorieuse destinée se trouvent ainsi inextricablement liés.

Le duel amoureux

Dans *L'Homme qui tua Liberty Valance*, le thème d'Ann Rutledge, corrélé désormais aux émotions de Hallie, change de valeur selon la temporalité dans laquelle il intervient. Ainsi, lorsqu'on l'entend au début et à la fin du film, dans la scène où la femme du sénateur et Link Appleyard vont revoir la maison de Doniphon, puis dans celle où son mari vient la chercher auprès du cercueil pour repartir à Washington, la musique reflète son attachement amoureux au cowboy disparu. Mais, tout au long du flashback, c'est son affection pour Stoddard que désigne progressivement la mélodie : les sentiments naissants, hésitants, contradictoires, puis infrangibles que, comme Lincoln, Hallie n'ose pas exprimer – et dont sans doute elle n'a d'abord pas conscience. Cela commence dans la cuisine du restaurant, lorsque le juriste devenu plongeur lui propose de lui apprendre à lire. Vexée, elle se met en colère et quitte subitement la pièce pour aller servir les clients, mais elle revient bientôt le voir pour lui demander de confirmer son offre. L'air composé par Newman accompagne alors leur dialogue, ponctuant l'inquiétude qu'éprouve Hallie à l'idée de ne pas arriver à apprendre puis la joie qui se manifeste sur son visage lorsque son futur enseignant la rassure.

Quelques instants plus tard, pendant que Doniphon révèle à Peabody son intention d'épouser la jeune femme, celle-ci montre à Stoddard le cactus en fleurs offert par le cowboy et planté par Pompey dans l'arrière-cour. Or le thème musical s'impose à nouveau tandis qu'il lui demande si elle a déjà vu une vraie rose, démontrant ainsi l'emprise affective croissante qu'il exerce sur elle. Plus clairement encore, à la fin de la séquence de l'école, les deux personnages se disputent parce que Stoddard a renoncé à faire cours en apprenant les nouvelles violences commises par Valance. Et l'avocat demande à Hallie de rejoindre Doniphon, qui ne cherche qu'à la protéger. À cet instant précis, la mélodie réapparaît ironiquement pour signifier que c'est

lui qu'elle aime, ce que corrobore sa réaction affolée quand elle apprend qu'il s'entraîne au tir pour se confronter au bandit. Doniphon, qu'elle appelle à l'aide, n'est d'ailleurs pas dupe puisqu'il prend soin de dire expressément à son rival que Hallie est sa petite amie.
Mais c'est en vain car, à l'issue du duel, alors qu'elle soigne son bras, elle avoue enfin à Stoddard – et s'avoue aussi à elle-même – son amour, ce qu'illustre évidemment la même phrase musicale. Ils sont serrés l'un contre l'autre dans la cuisine, cadrés en plan rapproché poitrine et elle embrasse son front en pleurant quand, soudain, le bruit hors-champ de la porte qui s'ouvre lui fait tourner la tête. Un changement d'axe introduit alors Doniphon en plan large et le thème d'Ann Rutledge est brusquement interrompu par celui – bref, sombre et martial – de l'homme de l'Ouest. Une telle juxtaposition sonore oppose explicitement les sentiments de Hallie et ceux de Doniphon ; elle marque mieux leur rupture définitive que ne le ferait une formulation verbale. L'amoureux éconduit s'y risque pourtant, à sa manière laconique, dans un discours à double sens confirmant que les choses du cœur ne peuvent se dire ouvertement : « Désolé d'arriver trop tard, Hallie », puis à Stoddard : « Mais tu t'es bien débrouillé tout seul. » Vaincu dans un duel de musique et de mots, sans armes à feu et inégal, il ne lui reste plus qu'à sortir pour aller se saouler au saloon.

Les fantômes du passé

Apparemment focalisé sur Stoddard, le récit filmique développe donc un conflit intérieur second et parallèle au sien, porté par la mélodie de Newman, qui rapproche singulièrement Hallie, et non le sénateur, de la figure de Lincoln, dont elle reprend l'état d'âme mélancolique et le refoulement amoureux. Le drame raconté par Ford est donc bien aussi celui de cette femme qui choisit la lumière contre l'ombre, l'alphabet contre les cactus, le destin communautaire contre le foyer familial. C'est elle qui convainc Doniphon de sauver Stoddard ; c'est elle qui, d'un signe de tête, autorise son mari à raconter l'autre vérité aux journalistes. Discrètement, elle tient les rênes du récit comme elle tient celles de la voiture, retenant les chevaux d'un geste sûr lorsque Link en descend pour cueillir le cactus. Et son histoire se confond avec celle de la nation, qui a épousé la raison politique, avec ses idéaux, ses convictions et ses compromis mais pleure toujours ses héros de l'Ouest, inflexibles et sublimes jusque dans leur brutalité : invaincus, même dans la défaite.
Dans l'épilogue du film, Hallie laisse entendre qu'elle n'a cessé d'aimer Tom Doniphon, lorsqu'elle reconnaît à la fois que son cœur et ses racines sont à Shinbone et qu'elle a déposé le cactus en fleurs sur le cercueil. C'est à ce moment que le chef de train intervient pour saluer « l'homme qui tua Liberty Valance ». Stoddard s'apprêtait à fumer sa pipe mais il suspend son geste, éteint son allumette et baisse les yeux. Hallie retient un instant son souffle, puis elle expire péniblement, le regard fixe, droit devant elle, dans le vide. Ils ne se voient plus, ils ne se parlent plus. Tout a été dit. Chacun est renvoyé à sa vérité intérieure. Ils sont ensemble dans le plan, dans le train, dans la vie, mais séparés par un fantôme. Et on entend une dernière fois le thème – spectral – d'Ann Rutledge. « Le passé n'est jamais mort. Il n'est même pas passé », écrirait William Faulkner[1].

1) William Faulkner, *Requiem pour une nonne* (1951).

FIGURE

Le regard perdu

1

2

3

4

5

6

7

8

9

« *The main thing about directing is : photograph the people's eyes* », disait Ford[1]. Une image récurrente dans ses films le prouve, représentant le regard perdu dans le vide d'un personnage absorbé dans ses pensées. Il s'agit le plus souvent du héros affligé, au moment où il songe à la mort de ceux qu'il aime. Trois exemples choisis parmi les rôles de John Wayne en attestent : le regard de Ringo Kid dans *La Chevauchée fantastique*, alors qu'il vient de mentionner la mort de son frère (**1**) ; celui de Kirby York dans *Le Massacre de Fort Apache*, tandis qu'il fait l'éloge des soldats morts au combat (**2**) ; celui d'Ethan Edwards dans *La Prisonnière du désert*, quand il comprend qu'il ne pourra pas sauver la famille de son frère d'une attaque des Comanches (**3**). Tous ces personnages sont alors absents au monde qui les entoure et qui semble s'évanouir dans le flou de l'image. Ils contemplent des visions intérieures, plongés dans une mélancolie qui interrompt le récit épique pour impressionner la pellicule de leur humanité tourmentée. Le western devient tragique.

Cette figure du regard perdu apparaît à plusieurs reprises dans *L'Homme qui tua Liberty Valance* mais elle est assumée par Vera Miles plutôt que par John Wayne. Dès le début du film, Hallie semble hantée, au moment où Appleyard lui propose d'aller voir le désert (**4**). À cet instant, le spectateur ne sait pas encore que la maison de Doniphon est désignée, et donc que les pensées de Hallie sont tournées vers lui, qui vient de mourir. Puis son regard plonge à nouveau dans le passé lorsqu'ils arrivent devant la maison en ruines et, cette fois, il est question d'un homme qui n'est pas nommé (**5**). Figure de l'absence, Doniphon n'existe encore que dans les yeux de celle qui n'a sans doute jamais cessé de l'aimer, comme le confirme la fin du film, dans le train pour Washington : par la grâce d'un fondu enchaîné, le cactus en fleurs posé sur le cercueil, preuve d'amour échangée à travers le temps, désigne l'objet des pensées de Hallie et la sépare de son mari à l'intérieur du plan (**6**). Il est d'ailleurs remarquable que Hallie ne soit pas seule dans ces trois images, contrairement à ce qui se passait pour les héros solitaires incarnés par Wayne. Appleyard et Stoddard, même s'ils éprouvent aussi de la peine, illustrent en effet une contrainte extérieure omniprésente : Hallie et Doniphon n'ont connu aucun moment d'intimité à l'écran. Même après la mort du cowboy, elle doit encore partager ses sentiments avec d'autres. Or, d'une certaine manière, son regard se perd pour les éviter : il disjoint les affects et détache les êtres.

À l'inverse, deux des plans les plus troublants du film sont ceux où le regard de Hallie réunit Stoddard et Doniphon, après la séquence de l'école. La jeune femme appelle le cowboy dans la rue parce qu'elle vient d'apprendre que l'avocat s'entraîne au tir pour combattre Valance. Cela implique d'abord une classique interpellation du hors-champ, mais là aussi, un fondu enchaîné semble actualiser la pensée de Hallie tandis que son regard change de nature : il commence par être inquiet (**7**) puis devient songeur quand apparaît en surimpression le plan où Doniphon rattrape Stoddard dans l'espace indéterminé et fantasmatique du désert (**8**). L'enchaînement suggère un entre-deux de l'image, prise entre la subjectivité du personnage féminin et l'objectivité supposée de l'énonciateur invisible du film. Le regard perdu figure ainsi la puissance de la pensée. Enfin, une fois seulement, Doniphon regarde (dans) le vide, lorsqu'il quitte Capitol City après avoir renoncé à Hallie (**9**). Il ne s'agit pas, alors, d'un regard tourné vers le passé, mais du désespoir d'un homme privé d'avenir, déjà mort symboliquement. Ses yeux éteints voient le futur évanoui, ceux de Hallie considèrent le passé disparu et leurs regards se ratent dans le temps irréversible. Le raccord est impossible ; c'est lui qui est perdu – et l'amour.

1) « L'essentiel pour le réalisateur est de photographier le regard des gens. » Cité par Scott Eyman in *Print the Legend : The Life and Times of John Ford*, Simon & Schuster, 1999.

ACTEURS

The Duke and the Dude

La Chevauchée fantastique de John Ford (1939) – Warner Bros.

La Prisonnière du désert de John Ford (1956) – Warner Bros.

Mr. Smith au sénat de Frank Capra (1939) – Columbia Pictures.

Les Deux Cavaliers de John Ford (1961) – Columbia Pictures.

Le film orchestre la rencontre fantasmatique de deux images opposées de l'idéal américain, incarnées par deux immenses stars du cinéma qui représentent deux traditions antagonistes du jeu de l'acteur : John Wayne, figure inaltérable du héros, qu'on surnommait « *The Duke* » et qui s'était spécialisé dans l'*underplaying* (sous-jeu), et James Stewart, maître de l'*overplaying* (surjeu), qui personnifiait de film en film un « type » quelconque (« *dude* »). Fidèle à sa méthode habituelle, John Ford tire parti des traits propres à chacun de ses comédiens, de leurs caractères et de l'héritage de leurs précédents rôles, pour les amplifier et faire exister ses personnages à l'écran. *L'Homme qui tua Liberty Valance* actualise ainsi le face-à-face d'autant plus troublant du mythe et de l'homme ordinaire que son argument scénaristique feint d'inverser les rôles.

« *I'll be around* »

John Wayne est l'homme fordien par excellence, dont l'identité s'est façonnée au fur et à mesure de sa longue collaboration avec le cinéaste qui a imposé son visage bourru, son port viril et son légendaire déhanché à Hollywood (24 films entre 1928 et 1963). Héros monolithique et sacrificiel, figure de la force et de la détermination, voire de l'obstination, il incarne l'archétype de l'aventurier américain. Mais son personnage de plus en plus désabusé atteint une forme radicale d'amertume – tantôt furieuse, tantôt goguenarde – dans ses derniers westerns avec Ford. Son interprétation minimaliste repose sur sa pure présence, il s'anime en quelques gestes et s'exprime en peu de mots, comme le montrent parfaitement ses meilleures scènes dans *L'Homme qui tua Liberty Valance*. Pour s'imposer dans le plan, il lui suffit de déclarer « *That's my steak, Valance* », les mains posées sur son ceinturon, « *I'll be around* » en tournant le dos à la caméra ou encore « *Think back, pilgrim* » en allumant une cigarette. On pourrait résumer sa carrière en trois images : son apparition brutale dans *La Chevauchée fantastique*, qui le transforme immédiatement en mythe par la puissance plastique d'un travelling avant faisant émerger son visage du paysage de Monument Valley ; sa disparition mélancolique dans le dernier plan de *La Prisonnière du désert*, la porte du foyer familial se refermant sur son dos tandis qu'il retourne à l'errance tragique, solitaire et infinie du même décor monumental ; son cercueil dans *L'Homme qui tua Liberty Valance*, véritable tour de force de la mise en scène qui prend acte, non de la fin du mythe, mais de son changement de nature – « être selon l'image », d'après une expression de Nicole Brenez ; Wayne n'a plus besoin d'être dans l'image, puisque sa présence spectrale irradie désormais le film tout entier.

« *You talk too much, think too much* »

James Stewart vient du théâtre et surtout des comédies de Frank Capra, où il s'est fabriqué une identité d'Américain moyen, homme imparfait et mal assuré, empêtré dans son corps trop grand, ne sachant que faire de ses mains, dont l'extrême mobilité est devenue sa signature d'acteur. Grâce à Capra, il est passé maître dans l'expression exagérée de la maladresse et de l'agitation, notamment à travers les morceaux de bravoure oratoires de *Mr. Smith au sénat* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939) et de *La vie est belle* (*It's a Wonderful Life*, 1947), où il décline toutes les formes de balbutiements et de bafouillements qu'on retrouve dans la bouche de Ransom Stoddard. « *You talk too much, think too much* », lui reproche le laconique John Wayne/Tom Doniphon au début de la séquence du flashback enchâssé. Mais ce qui fascine dans *L'Homme qui tua Liberty Valance*, c'est que Ford lui fait retrouver cette « nature » qu'il avait délaissée, au profit de la passivité handicapée chez Alfred Hitchcock (*Fenêtre sur cour*, 1954 ; *Sueurs froides*, 1958), de la violence blessée chez Anthony Mann (*Winchester* 73, 1950 ; *L'Appât*, 1953), ou du cynisme indolent chez Ford lui-même (*Les Deux Cavaliers*, *Les Cheyennes*). Plus exactement, Stoddard donne à voir la transition entre les deux modèles, l'idéalisme maladroit du jeune avocat laissant la place à la résignation roublarde du vieux sénateur. Il s'agit bien, en l'occurrence, de la fin d'un mythe.

Pompey

Le serviteur de Tom Doniphon est un personnage discret et pourtant essentiel dans le film : il vit avec le cowboy, lui prête main forte dans les scènes du steak, de la réunion électorale et du duel, le sauve du suicide et assiste seul à son enterrement jusqu'à l'arrivée des Stoddard et d'Appleyard. On recensera ainsi ses différentes apparitions pour remarquer qu'elles dessinent en creux une image de la condition des Noirs à la fin du XIXe siècle aux États-Unis. On notera ainsi les droits dont il est privé : lors des élections de Shinbone, il ne participe pas au vote et reste discrètement assis à l'entrée du saloon ; lorsqu'il vient y chercher Doniphon qui s'enivre après la mort de Valance, le barman rappelle qu'il lui est interdit de le servir. La réaction de Doniphon, insistant pour qu'il boive un verre avec lui, prouve que leur relation dépasse certains préjugés, mais qu'elle n'atténue pas le paternalisme dont il fait preuve en l'appelant « *my boy* » et en se faisant appeler « *Mister Tom* ». Plus condescendant encore est le geste de Stoddard à la fin du film, lorsqu'il glisse quelques dollars dans la main de Pompey en prononçant cette formule : « *Pork chop money* » (« l'argent des côtelettes de porc »). Mais la position de Ford lui-même est sans ambiguïté, puisqu'il lui fait réciter dans la scène de l'école, avec l'aide de l'avocat, les premiers mots de la Déclaration d'indépendance, alors qu'on aperçoit derrière lui le portrait d'Abraham Lincoln, qui signa l'abolition de l'esclavage.

Images ci-dessus et suivantes : *Le Massacre de Fort Apache*

PARALLÈLE

Les héros sont admirables

Le Massacre de Fort Apache de John Ford (1948) – RKO Radio Pictures.

La fameuse déclaration de Maxwell Scott (« *This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend* »[1]) condense toute l'ambiguïté d'un film qui présente deux héros déchus, l'un (Tom Doniphon) parce que ses valeurs morales sont obsolètes, l'autre (Ransom Stoddard) parce que ses valeurs morales s'avèrent corrompues, puisque c'est au prix d'un mensonge qu'il a contribué à faire émerger la civilisation. Faut-il donc partager l'avis du directeur du *Shinbone Star* et penser que ce mensonge était nécessaire ? Interrogé sur ce point par Peter Bogdanovich pour un livre d'entretiens, John Ford a répondu par l'affirmative mais en jouant sur la même équivocité : « Oui, parce que je pense que c'est bon pour le pays. Nous avons beaucoup de personnes qui sont supposées avoir été de grands héros et vous savez sacrément bien qu'elles ne l'étaient pas. Mais c'est bon pour le pays d'avoir des héros à admirer – comme Custer, un grand héros. Eh bien, il ne l'était pas. Non qu'il ait été un homme stupide, mais il a agi stupidement ce jour-là. […] D'un autre côté, bien sûr, la légende a toujours quelque fondement. » L'argument que défend ici le cinéaste maintient parfaitement la posture dialectique de son film : les mythes sont nécessaires et illusoires, ils servent la nation et abusent l'opinion publique. Les héros sont faillibles et il faut les admirer – ou sont admirables et il faut douter d'eux. Or l'exemple qu'il retient est d'autant plus intéressant qu'il concerne l'une des figures les plus emblématiques de l'histoire américaine, et qu'il en a lui-même tiré un film en 1948, *Le Massacre de Fort Apache*, s'inspirant de la bataille de Little Big Horn, au cours de laquelle George Armstrong Custer conduisit cinq compagnies du 7e régiment de cavalerie à la défaite contre les guerriers sioux et cheyennes de Sitting Bull et de Crazy Horse – en raison, selon nombre d'historiens, d'une série d'erreurs de stratégie.

Requiem pour un massacre

Il s'agit donc de l'histoire du lieutenant-colonel Owen Thursday (Henry Fonda) qui, nouvellement nommé au commandement d'un fort dans le Territoire de l'Arizona, provoque le carnage de ses troupes pour assouvir son désir de gloire. Méprisant à la fois les Indiens et ses propres soldats, il trahit la parole du capitaine Kirby York (John Wayne), qui avait réussi à obtenir une négociation pacifique avec Cochise (Miguel Inclán), et s'effondre au milieu de ses hommes au cours d'une charge suicidaire, accédant dans la mort à la renommée dont il avait tant rêvé. À la fin du film, qui préfigure celle de *L'Homme qui tua Liberty Valance*, York prend la tête de la garnison et reçoit la visite de journalistes ; ils doivent l'accompagner lors d'une expédition contre Geronimo. L'un d'eux en profite pour évoquer un tableau exposé à Washington représentant la « charge héroïque » de Thursday et attestant qu'il est devenu une « légende », « le héros de tous les écoliers d'Amérique ». Le nouveau commandant, qui s'était opposé à la décision absurde de son prédécesseur, accrédite pourtant cette version officielle. Il affirme que le tableau est « juste dans le moindre détail » et précise : « Aucun homme n'est mort plus courageusement, ni n'a gagné plus d'honneur pour son régiment. » Un autre journaliste s'enquiert alors d'un officier tué pendant la bataille, Collingwood, dont il écorche le nom, ce qui agace York. Et un troisième de remarquer : « C'est l'ironie de l'histoire, on se souvient des Thursday, mais les autres sont oubliés. » Pendant ce temps, le commandant s'est approché de la fenêtre de son bureau pour jeter un œil dehors. Il déclare solennellement : « Ils ne sont pas oubliés, parce qu'ils ne sont pas morts », tandis que la caméra change d'axe de prise de vue. York est filmé frontalement depuis l'extérieur, à travers la fenêtre et le régiment conduit par Thursday défile en surimpression sur cette image. On entend une version instrumentale de *The Battle Hymn of the Republic* jusqu'à la fin de la tirade du personnage : « Ils vivent juste là, dehors, Collingwood et les autres. Ils continueront à vivre tant que vivra le régiment. La paye est de treize dollars par mois, leur régime des haricots et du foin, peut-être de la viande de cheval avant la fin de cette campagne. Ils se battent pour des cartes ou du mauvais whisky, mais partagent leur dernière goutte d'eau. » York, maintenant filmé en plan rapproché épaules, ajoute : « Les visages peuvent changer, et les noms, mais ils sont là, ils sont le régiment, l'armée régulière, aujourd'hui et dans cinquante ans encore. » Puis il se retourne vers les journalistes, en plan américain, et marche vers un portrait de Thursday accroché au mur : « Ils sont de

meilleurs hommes que ceux qu'ils étaient. Thursday a fait ça. Il en a fait une unité dont on peut être fier. » Un soldat interrompt alors la conversation et York rejoint la troupe, prête pour le départ, en revêtant la casquette de Thursday. Pour finir, le régiment quitte le fort, suivant les mêmes manœuvres que lors de la sortie ayant abouti au massacre, filmé selon les mêmes cadrages et avec la même chanson de marche militaire recouvrant la bande son (*The Girl I Left Behind Me*).

Vérité individuelle et illusion collective

À l'évidence, York ne ment pas pour protéger l'image du vaniteux lieutenant-colonel, mais celle des modestes soldats de la cavalerie, ces fantômes qui défilent sur l'écran comme dans sa mémoire. Le montage oppose d'ailleurs le plan lyrique où il parle d'eux, tournant le dos aux journalistes, absorbé dans ses pensées, le regard porté vers le désert, à celui, prosaïque, où il revient vers ses interlocuteurs et fait allégeance au portrait de Thursday en leur servant le discours qu'ils ont envie – ou besoin – d'entendre. C'est l'esprit de corps qui s'exprime à travers le nouveau commandant, son dévouement, c'est-à-dire justement ce qui manquait au précédent dont il détourne la légende personnelle pour faire l'histoire des anonymes représentant le véritable honneur de l'armée. Pourtant, en se terminant sur la reproduction à l'identique de la mise en scène de la première sortie du fort, le film suggère ironiquement que la perpétuation du mythe, tout comme celle des rituels qu'il engendre, risque bien de conduire aux mêmes conséquences désastreuses. York est tragiquement condamné à continuer l'œuvre de Thursday, qui n'a du reste pas manqué de courage, mais de lucidité : il servait déjà une légende qui le dépassait. Il n'empêche que la différence entre les deux hommes est réelle et essentielle. Elle modifie fondamentalement la situation initiale malgré son apparente répétition. Car, même s'il cache la vérité aux journalistes, York porte en lui la conscience de la faute de Thursday. Mieux encore : parce qu'il la cache, il en assume désormais la responsabilité ; elle devient son propre fardeau. Telle est également la portée implicite de son discours à double sens qui articule la vérité individuelle et l'illusion collective, en faisant paradoxalement du mensonge la garantie de sa conscience morale.

L'Homme qui tua Liberty Valance inverse cette configuration : c'est le faux héros qui témoigne lui-même auprès des journalistes, non pour confirmer, mais pour réfuter sa propre légende – comme si Thursday ou Custer revenaient d'entre les morts pour récrire l'histoire. Le dilemme de Stoddard diffère donc profondément de celui de York, puisqu'il doit assumer publiquement une violence avec laquelle il est en désaccord, et secrètement un abus de confiance sur lequel il a édifié sa carrière. Son drame est de ne pas pouvoir s'en défaire, comme le lui rappelle Maxwell Scott en choisissant de préserver l'illusion de la communauté. Dans les quelques pages de *L'Image-mouvement* que Gilles Deleuze dédie à l'œuvre de Ford, il explique précisément que seules comptent pour le cinéaste les illusions que la communauté peut se faire sur elle-même, « sur ses motifs, sur ses désirs et ses convoitises, sur ses valeurs et ses idéaux : illusions "vitales", illusions réalistes plus vraies que la vérité pure. […] On ne pourra donc pas reprocher au rêve américain de n'être qu'un rêve : c'est ainsi qu'il se veut, tirant toute sa puissance de ce qu'il est un rêve. » Ford ne manque pourtant pas de filmer aussi le cauchemar existentiel qui en résulte.

1) « C'est l'Ouest, Monsieur. Quand la légende devient réalité, imprimez la légende. »

Récritures

La Chevauchée fantastique, *Vers sa destinée* ou *Le Massacre de Fort Apache* : *L'Homme qui tua Liberty Valance* n'en finit pas de récrire les œuvres précédentes de John Ford, ce qui est à la fois singulier, en raison de la précision des motifs que le film redéploie, et banal, dans la mesure où la reprise participe directement de la logique du genre. On soulignera qu'un western n'est jamais, en effet, qu'un exercice de variations à partir d'un répertoire de types (le cowboy solitaire, le tueur sauvage ou blasé, l'Indien farouche, le Mexicain festif, le pied-tendre, l'ivrogne truculent, la bonne épouse, l'entraîneuse au grand cœur, le joueur professionnel...) et de scènes (l'arrivée du train, l'entraînement au tir, le combat à poings nus, l'embuscade, le hold-up, le lynchage, la partie de cartes, la cavalcade, le bain...).

À ce titre, la scène du duel, qui connaît déjà une variante au sein du film, pourrait évidemment être comparée avec d'autres, afin de mettre en lumière la tension entre différence et répétition, le travail de reconfiguration de la mise en scène et le jeu sur la mémoire du spectateur, qui constituent l'essence de l'écriture générique. Deux exemples influencés par le cinéma de Ford pourraient tout particulièrement s'avérer fructueux : le duel final d'*Il était une fois dans l'Ouest* (*C'era una volta il West*, 1968) de Sergio Leone, parce qu'il intègre un flashback expliquant sa cause ; et celui d'*Impitoyable* (*Unforgiven*, 1992) de Clint Eastwood, parce qu'il met en scène un écrivain spécialisé dans les biographies de *gunfighters* pour souligner la différence entre la légende et la réalité.

CRITIQUE

« Tout est relativement simple »

Lors de sa sortie en avril 1962 aux États-Unis, *L'Homme qui tua Liberty Valance* est plutôt mal accueilli par la critique, qui le trouve tantôt « fantaisiste et peu convaincant » (*Variety*), tantôt « désuet » et « bavard » (*The New York Times*). Abe H. Weiler le décrit même dans *The New Yorker* comme une « parodie [involontaire] des meilleures œuvres de M. Ford ». La réception critique française, en octobre de la même année, est globalement meilleure. Elle célèbre essentiellement le classicisme du film : dans *Combat*, Henry Chapier salue « une fable morale dont les ressorts dramatiques n'ont rien à envier à une tragédie à l'antique » ; dans *Arts*, Jean-Louis Bory loue un « excellent scénario joliment doux-amer » ; dans *Le Figaro*, Louis Chauvet admire « un beau film, plein d'élans oratoires, de méditation et d'action » ; dans *Télérama*, Gilbert Salachas estime qu'il atteint un équilibre « presque parfait » entre « les touches d'émotion et le sens de l'humour » ; enfin, dans *Les Cahiers du cinéma*, Claude-Jean Philippe met l'accent sur sa dimension universelle. En revanche, *Positif* ne propose pas de compte-rendu du film, et deux critiques relativisent sérieusement ces louanges : Yvonne Baby écrit dans *Le Monde* qu'il « souffre d'être comparé à *La Chevauchée fantastique*, dont il n'a ni le lyrisme ni le style inspiré », tandis que Marcel Martin déplore dans *Les Lettres françaises* un « cinéma appliqué, anonyme et froid » qui serait « l'apothéose de la mécanique ». Mais américaines ou françaises, positives ou négatives, toutes ces critiques semblent aveuglées par l'abstraction de la mise en scène de Ford, son apparente simplicité, et elles manquent l'ambivalence profonde du film. Dans ce contexte, un article ressort singulièrement, celui rédigé pour *La Nouvelle Revue française* par l'écrivain Claude Ollier, associé au Nouveau Roman, qui évacue assez rapidement les qualités traditionnelles de divertissement et d'efficacité pour mieux faire ressortir la dimension réflexive de l'enchâssement des récits subjectifs, et l'ambiguïté corrélative des personnages.

« À première vue, sans trop s'attarder, tout est relativement simple : le sénateur Ransom Stoddard, cheveux blancs, très considéré au terme d'une brillante carrière qui va peut-être le porter à la vice-présidence de l'Union, se rend impromptu dans le lointain État de l'Ouest qui fut le théâtre de ses premiers exploits. À l'occasion d'une interview accordée au journal local, il détruit lui-même la légende qui est à l'origine de sa fortune politique : ce n'est pas lui qui a débarrassé la contrée du fameux et redoutable hors-la-loi, mais un certain Doniphon, qui vient de mourir et sur le cercueil de qui il s'incline. Stoddard croyait au triomphe du Droit, Doniphon n'y croyait pas : armé jusqu'aux dents, c'est lui qui à l'instant fatidique a mortellement frappé l'ennemi public, et non Stoddard, sur le point d'être occis. Mais les journalistes déchirent leurs notes : laissons la légende intacte, c'est bien plus beau ainsi, à quoi bon, en fin de compte, laver les cerveaux de leurs images erronées ? D'où ce double enseignement : le Droit sans la force n'est rien, et la légende l'emportera toujours sur la véracité des faits.

Le film est construit sur un grand retour-arrière correspondant au récit de Stoddard. Retour entièrement "subjectif" donc, qui fait tout le charme d'un des meilleurs John Ford de ces dernières années : alerte comme toujours, joignant l'ironie à une très sûre description des hommes et des lieux, d'une mise en scène directe, parvenue depuis longtemps à son point d'équilibre, magistralement interprété par James Stewart et John Wayne pour la première fois réunis, *Liberty Valance* joue d'une manière divertissante du coefficient de déformation propre à la chose remémorée. Ces tableaux d'autrefois que Stoddard évoque, nous les voyons tels qu'en sa mémoire ils ont été simplifiés, élagués, ornementés, enjolivés, déterminant chez le narrateur une fixation, une rigidité à la fois schématique et nouvelle des attitudes et des propos, et chez John Ford une petite autocritique du genre western mêlant le trait légèrement caricatural au clin d'œil : un retour du héros sur son passé, retour du metteur en scène sur quelques-uns de ses films. Cela dit, il n'en reste pas moins que Ransom Stoddard s'est fort bien accommodé de la légende autour de son nom créée par l'attribution d'un exploit fictif. Au cœur de son aveu, gît un récit au second degré : celui par lequel Doniphon, en quelques phrases brèves, rétablit l'authenticité des faits (la véritable trajectoire de la balle qui fut fatale au bandit), libérant du même coup une joie très évidente à justifier l'emploi de la violence, et la conscience de son compagnon que le poids d'un tel crime détournait d'accepter l'honneur que les colons dans leur majorité lui faisaient : l'envoyer à Washington pour représenter leur communauté. Sans se le faire dire deux fois, Stoddard se précipite recueillir leur mandat. À la roublardise cynique du premier, l'apaisement roublard du second fait juste contrepoids. Cette duplicité complice, là franche, amusée, ici singulièrement hypocrite, marque fortement chaque épisode, chaque scène surgie du passé, et le portrait du sénateur se trouve affecté à chaque trait nouveau d'un égal coefficient d'ambiguïté.
Au charme du western guilleret s'ajoute donc celui d'une peinture ambivalente, continuellement réjouissante, renouvelée : Doniphon est mort, la particularité de son amitié est tout juste effleurée par le narrateur drapé dans sa dignité officielle, se racontant au passé simple, le célèbre temps du mensonge. De la confidence si opportune du "vrai" tueur, qui saurait maintenant certifier l'intégrité ? Et si Ransom Stoddard avait réellement tué Liberty Valance ? »

Claude Ollier, « *L'Homme qui tua Liberty Valance* »,
La Nouvelle Revue française n° 120, décembre 1962 ;
repris dans *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma / Gallimard, 1981.

À CONSULTER

Filmographie

Édition du film :

L'Homme qui tua Liberty Valance, DVD, Paramount, 2002 ; Blu-ray, 2012.

Autres films de John Ford :

La Charge héroïque, DVD, Éditions Montparnasse, 2007.
La Chevauchée fantastique, DVD, Éditions Montparnasse, 2007.
La Poursuite infernale, DVD, 20th Century Fox, 2004 ; Blu-ray, 2014.
La Prisonnière du désert, DVD, Warner, 2000 ; Blu-ray, 2007.
Vers sa destinée, DVD, Filmedia, 2012.
Le Massacre de Fort Apache, DVD, Éditions Montparnasse, 2012.
Les Cavaliers, DVD MGM / United Artists, 2004 ; Blu-ray, 2012.
Les Cheyennes, DVD, Warner, 2006.
Les Deux Cavaliers, DVD, Sony Pictures Entertainment, 2005.
Les Raisins de la colère, DVD, 20th Century Fox, 2005 ; Blu-ray, 2012.

Autour du film :

Peter Bogdanovich, *Directed by John Ford*, DVD, Warner (édition américaine), 2009.

Bibliographie

La nouvelle :

Dorothy M. Johnson, « L'homme qui tua Liberty Valance », *Contrée indienne*, Éditions Gallmeister, 2013.

Sur *L'Homme qui tua Liberty Valance* :

Barthélemy Amengual, « La structure de l'églantine », *Positif*, n° 243, juin 1981.
Jean-Louis Leutrat, *L'Homme qui tua Liberty Valance. Étude critique*, Nathan, 1995.
Claude Ollier, « *L'Homme qui tua Liberty Valance* », *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma / Gallimard, 1981.

Sur la vie et l'œuvre de John Ford :

Peter Bogdanovich, *John Ford*, University of California Press, 1978 (en anglais).
Patrick Brion, *John Ford*, La Martinière, 2002.
Jean Collet, *John Ford. La violence et la loi*, Éditions Michalon, coll. « Le bien commun », 2004.
Jacques Déniel, Jean-François Roger, Charles Tatum Jr. (dir.), *John Ford. Penser et rêver l'histoire*, Yellow Now, 2014.
Tag Gallagher, *John Ford. L'homme et ses films*, Capricci, 2014.
Joseph McBride, *À la recherche de John Ford*, Institut Lumière / Actes Sud, 2007.

Sur John Wayne et James Stewart :

Denis Mellier, « John Wayne de dos », *Vertigo*, n° 22, « De dos », automne 2001.
Luc Moullet, *Politique des acteurs*, Cahiers du cinéma, 1993.

Sur le western :

Raymond Bellour (dir.), *Le western*, Gallimard, 1993.
Clélia Cohen, *Le western*, Cahiers du cinéma, coll. « Les petits Cahiers », 2005.
Jean-Louis Leutrat, *Le western. Quand la légende devient réalité*, Gallimard, 1995.
Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Splendeur du western*, Rouge Profond, 2007.

Autres :

Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, De Boeck, 1998.
Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, Minuit, 1983.
Manny Farber, *Espace négatif*, P.O.L., 2004.

Sitographie

Jean-Pierre Esquenazi, « Les westerns de John Ford : Du libéralisme d'avant-guerre au conservatisme d'après-guerre », *Mise au point* (revue universitaire électronique), 4 / 2012 : http://map.revues.org/788

Jean-Luc Lacuve, « John Ford », *cineclubdecaen.com* : http://www.cineclubdecaen.com/realisat/ford/ford.htm

transmettre
LE CINEMA
www.transmettrelecinema.com
• Des extraits de films
• Des vidéos pédagogiques
• Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma…

À l'ouest du temps

À l'aube des années soixante, alors que Sam Peckinpah et Sergio Leone préparent leurs armes, le maître du western classique, John Ford, célèbre ses soixante-huit ans en sonnant le glas du genre. Il réalise un western crépusculaire qui réunit deux des stars les plus importantes de l'époque – deux images possibles du héros : John Wayne, taciturne et implacable, et James Stewart, volubile et douloureux. L'un des deux est « l'homme qui tua Liberty Valance ». Le film s'ouvre sur le constat de la disparition de l'Ouest historique et en propose une relecture à la fois mélancolique et désabusée, tragique et drôle.

Loin des grands paysages, dans un décor de carton-pâte et sous un éclairage expressionniste réinventant le cinéma muet, un vertigineux enchâssement de flashbacks déconstruit la légende et interroge les rapports entre la violence et la loi, l'individu et la communauté, la tradition et le progrès. Intégralement placé sous le signe de la récriture, non seulement des événements historiques et des grands récits cinématographiques qu'ils ont inspirés, mais aussi des films de Ford lui-même, ce pèlerinage dans l'espace et dans le temps, jusqu'au tombeau de la Frontière, représente avant tout une poignante leçon d'histoire(s).

RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro scénario, réalisation et production de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival *Regards d'Ailleurs* de Dreux.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Francisco Ferreira est maître de conférences en Études cinématographiques et en Littérature comparée à l'université de Poitiers. Dans la continuité de sa thèse de doctorat (*De Godard à Faulkner : l'hypothèse scripturale*), son enseignement et sa recherche portent sur les relations entre l'écriture et le montage, les formes de la reprise, les figures de la disjonction et le détail. Depuis 1999, il intervient régulièrement comme formateur dans le cadre des dispositifs d'éducation à l'image.

Avec le soutien du Conseil régional

CAHIERS DU CINEMA

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Ministère Culture Communication

CNC